GAMULIN GRGO

VISOKA I KASNA RENESANSA U ITALIJI



TISAK GRAFIČKE ŠKOLE

ZAGREB 1951.

GAMULIN GRGO

V I S O K A I K A S N A R E N E S A N S A

U I T A L I J I

TISAK GRAFIČKE ŠKOLE
ZAGREB 1951.

LITERATURA ZA SLIKOVNI MATERIJAL

Handbuch für Kunstwissenschaft :

K.Escher, Malerei der Renaissance in Mittel- und Unteritalien I,II - Berlin, 1928.
Bercken , Malerei der Renaissance in Oberitalien.
H Wilich - P.Zucker, Baukunst der Renaissance in Italien.
A.E.Brinckmann, Baukunst des 17. und 18.Jahrhundert in den romanischen Ländern I, II.

Propyläen Kunstgeschichte, t. VIII, IX, X.

A.Venturi, Storia dell' arte italiana, IX/1-7 , X/1-3 .

A.Michel, Histoire de l'art , IV/1, VI/1.

Lübke - Semrau, Die Kunst der Renaissance, 1905.

M.L.Gengaro, Umanesimo e Rinaschimento, Torino 1944.

K.Woermann, Geschichte der Kunst, IV. i V.sv. - Leipzig 1924.

A.Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, I,II - Berlin 1920.

K.Suida, Leonardo und sein Kreis. - München, 1929.
Siren , Leonardo da Vinci I-III.
A.Rosenberg, Leonardo da Vinci - Künstler Monographien, 1923.
Grandi maestri, Leonardo da Vinci

A.Rosenberg, Raffael. - Klassiker der Kunst, 1906.
H.Knackfuss, Raffael. - Künstler Monographien, 1921.
Laurens, Raffael.

Mackowsky, Michelangelo . - Berlin 1931.
Fr.Knapp , Michelangelo Buonarotti .
Editia Tel, Michelangelo.
Fr.Knapp, Andrea del Sarto - Künstl.Monographien, 1907.
Lionello Venturi, Giorgione e giorgionismo
G.Fiocco, Giorgione. - Hamburg - Roma, 1941.
Ludwig Justi, Giorgione I, II. - Berlin 1936.
Th. Hetzer, Tizian. - V.Klostermann. Frankfurt am Main, 1935.
O.Fischel, Tizian. - Stuttgart, 1904
E Waldmann, Tizian . - Propyläen Verlag, Berlin 1922.

Max von Boehn, Giorgione und Palma Vecchio.- Kunst. Monographien, 1908.
Dorothea Westphal, Bonifazio Veronese
E.Bercken - A.Mayer, Jacopo Tintoretto.- München, 1923.
Jacopo Tintoretto, La scuola di San Rocco -, I grandi cieli pittorici. - Bergamo, 1937.
La Mostra di Tintoretto, Catalogo
Arslan, I Bassano .
La pittura bresciana, Catalogo della Mostra. III.ed.Brescia, 1939.
Bodmer, Corregio .
A.Uvodić, A.Medulić.
Diego Angeli, Roma III. - Bergamo 1933.
J.Burckhardt, Renaissance und Barock, 1907.
Wunder Italiens, Wenedig.
Katalog Strossmayerove galerije - Zagreb 1939.

Ovdje popisana literatura za slikovni materijal sastavljena je obzirom na mogućnosti naših biblioteka. Ona obuhvaća sva djela spomenuta u ovim predavanjima. Napominjem da priručnici i opća literatura navedena na početku popisa nije niti izdaleka dovoljna za svladavanje ovog gradiva, nego je neophodno potrebno sve značajnije umjetnike preći po slikovnom materijalu iz navedenih monografija. Ukoliko ove monografije nisu pristupačne, može se naravno upotrebiti i neka druga, ali u tom slučaju pronalaženje dotičnih reprodukcija biti će otešćano. Veliki priručnici, kao "Handbuch für Kunstwissenschaft" i Venturijeva "Storia dell' arte italiana", su osnovna i neophodna literatura.

Napominjem da je tekst ovih predavanje zamišljen samo kao pratnja projiciranim reprodukcijama, kojih je oznaka naznačena na lijevom rubu stranice sa imenom autora (u rjeđem slučaju edicije, na pr. Propyläen, X.svezak) i brojem dotične slike. Uslijed toga svako čitanje teksta bez posmatranja navedenog slikovnog materijala je beskorisno, a učenje po njemu bez pažljivog izučavanja ilustracija, na koje se tekst odnosi, je nemoguće.

=========

Skripta se sastoje od predavanja održanih god.1948 - 1949. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Radena su, osim na temelju ličnog iskustva, prema literaturi, priručnoj i monografskoj, koja je u Zagrebu bila pristupačna.

UMJETNOST CINQUECENTA

Umjetnost 16.vijeka obuhvaća umjetnost, koju nazivamo klasičnom i umjetnost, koju nazivamo manirističkom. Radi se, zapravo, o umjetnosti visoke i kasne renesanse, o kretanju, koje traje od Leonarda i Giorgiona do kasnih manirista Rima i Venecije.

U tom stoljeću ostvarile su se težnje humanističkog razdoblja. Na kraju 15.vijeka umjetnost Firenze dozrela je ljepotom, koja se prije mogla samo naslućivati. Novi oblici nastali su u radioni Verrocchia, kao i u Medicejskim vrtovima, gdje je kod Bertolda radio mladi Michelangelo. Oni su nastali naglo, sa sigurnošću, koja zaprepašćuje. Bili su ti oblici teški i kao umorni u svom dostojanstvu, a predstavljali su novo shvaćanje čovjeka i života. Već na Leonardovoj "Večeri" u Milanu osjećalo se da je vrijeme došlo do svog vrhunca i da su sada sve mogućnosti otvorene. Jedan određeni i strogi stil nametnuo se svima, u sinhronizmu, koji zapanjuje i koji odaje odvijanje nekih skrivenih historijskih zakona. U tom času kao da je prestalo ono grozničavo traženje quattrocenta. Napetost je popustila, a oblici su nabujali od života. Sve je u njima postalo logično i jasno, tako da je čak i prostor postao suvišan, a "velika plemenita gesta renesanse" (Wölfflin) još više je uzdigla tu dozrelu umjetnost do idealnosti kakva se prije nije mogla ni zamisliti ni oblikovati.

Ta je nova umjetnost počela u Firenzi sa slikama Leonarda i kipovima Michelangela, a u Veneciji sa slikama Gianbellina i Giorgiona. Ispod nje osjećalo se nekoliko stoljeća kontinuiranog razvoja i;osim toga, daleki dodir s antikom; bila je, dakle, ta nova klasična umjetnost kasni plod jedne duge kulture, pa je zato i trajala tako kratko: svega dva do tri decenija. Možemo reći da je u firentinskoj liniji počela umirati sa smrću Leonarda i Rafaela, ali u tom kratkom vremenskom rasponu ona je stvorila djela i oblike, koji su udarili svoj pečat evropskoj kulturi do naših dana.

Pa ipak, kao i svi stilovi, koji su dugo dozrijevali, a onda se naglo ostvarili u svoj punoći ljudskih mogućnosti, klasična je umjetnost već na svom vrhuncu počela da se pervertira : s jedne strane u svoju parodiju, u imitatorsku umjetnost bezbrojnih epigona; s druge strane u svoju negaciju, u novu umjetnost religiozne reakcije. U historiji umjetnosti uobičajeno je obje te linije nazivati manirizmom, ali očito je da se tu radi o dvije različite stvari. Umjetnost Rafaelovih i Michelangelovih epigona od Pierin del Vaga do Vasaria i Cavalier d'Arpina, to je podražavanje bez novog sadržaja, produžavanje oblika, koje su veliki majstori klasičnog razdoblja ostvarili i tekovina, koje su oni dostigli. To je umjetnost, koju ćemo nazvati epigonskim manirizmom. Umjetnost, koja je klasiku negirala

unutar nje same, to je umjetnost kasne Michelangelove faze, Pontorma, Rossa Fiorentina, Tintoretta i El Greca, koju ćemo označiti kao stvarni, spiritualizirani manirizam, koji je sa formalnim manirističkim elementima izrazio novi sadržaj vremena.

Razdoblje kasne renesanse od prvih slika Rossa i Pontorma do pojave baroknih reformatora u posljednjem desetljeću 16.vijeka,to je bez sumnje razdoblje prelaznog značaja, ali sa svojim posebnim velikim kvalitetama. Čak i bez obzira na produženje klasike u venecijanskoj liniji do Tiziana i Veronesa, to je veliko razdoblje dalo nove kvalitete. Veliki manirističiki umjetnici pronašli su nova izražajna sredstva i izmijenili naslijeđene oblike u skladu sa novim zahtjevima Oni su nastali na novoj duhovnoj podlozi, koja je velikim dijelom proturječila kulturi humanizma, ali njih nije moguće zamisliti bez oblika klasične umjetnosti. Visoka renesansa je ušla u temelje daljnjeg likovnog i kulturnog razvoja, kao njihov sastavni i nerazorivi konstitutivni elemenat.

xxxxxxx

A. SLIKARSTVO 16. VIJEKA U ITALIJI

I. OPĆENITO O 16. VIJEKU

Uklopiti opći razvoj umjetnosti 16. v. u uobičajenu šematsku razdiobu rane, visoke i kasne renesanse nije moguće, već i radi toga, što razvoj škola 15 i 16 v. nije sinhroničan. To, međutim, nije ni potrebno zbog toga, što se ta ista stilska razdioba može sa mnogo manje neprilika učiniti unutar samih škola.

Ta razdioba nije ipak sasvim nepotrebna; ona označuje sazrijevanje i opadanje stila, to jest cjeline oblikovanja i sadržajnosti, dakle evoluciju spoznajnih kvaliteta likovne umjetnosti, njene moći spoznavanja stvarnosti i volje umjetnika da pravu stvarnost zaista spoznaju. Ona, međutim, varira osobito osjetljivo između firentinsko-rimske škole i venecijanske, tako da je oznaka visoke renesanse, koja ima da predstavlja vrhunac humanističkog ideala zapravo jedino adekvatna i točna upravo za taj firentinsko-rimski krug, koji predstavlja vrhunac oblika, proisašlih iz racionalističke i humanističke Firenze, iz firentinskih problematičara i traktatista od Ghibertia do Leonarda. Heinrich Wölfflin je toj umjetnosti, koja zapravo obuhvaća kratko razdoblje od početka Rafaelova rada u Rimu do Andrea del Sarta, dakle svega nekoliko decenija i nekoliko umjetnika, dao naziv "klasične umjetnosti", (H. Wölfflin: Die klassische Kunst) a obuhvatio je s tim nazivom Leonarda, Rafaela, Michelangela, Fra Bartolomea, Andrea del Sarta. Sve su to u stvari Firentinci ili umjetnici školovani na umjetnosti Firenze, pa ako se njima pribroje njihovi neposredni sljedbenici (uključivši Leonardov krug u Milanu) i Coreggio u Emiliji, time je zapravo postavljena gornja granica pojma visoke renesanse na kontinentu. Na lagunama pak, u Veneciji, razdoblje visoke renesanse obuhvaća sve umjetnike od Giov. Bellini a do uključivo Tiziana i Tintoretta, kod čega Giovani Bellini označava onu ličnost, koja tvori zapravo prelaznu kariku između rane i visoke renesanse, kao Leonardo u Firenzi i Milanu. Isto tako u Veneciji umjetnost Giorgioneova znači pun razvoj autohtone kolorističke tendence, kao što u Srednjoj Italiji Rafael označava razvoj linearno kompozicio-

nog slikarstva. Ali dok na kontinentu ljudska figura obuzima potpuno svu pažnju umjetnika i prekriva doslovno cijelu sliku, tako da je kod Michelangela apstrahiran ne samo pejzaž nego i prostor, dotle za venecijanske luministe i koloriste čovjek je samo najvažniji i osnovni dio prirode, uklopljen u atmosferu i kolorit okoline. Osnovna suprotnost talijanskog slikarstva je suprotnost Firenza-Venecija t.j. volumen naprama boji, modeliranje chiaroscurom naprama modeliranju valeurima. To je ona velika antiteza, koja se tako radikalno i oštro očitovala u polarizaciji Michelangelo-Tizian.

Iskoristivši oblike firentinskog humanizma u Sikstini i ispunivši klasičnim dekoracijama u periodu do protureformacije velike palače, Rim je iscrpio svoje mogućnosti.
Voss: Die Malerei der Spätrenaissance I, 19 Već umjetnici koji rade za Klementa VII (1523 - 34): Giulio Romano i Perino del Vaga izlaze iz okvira visoke renesanse i ulaze u okvir kasne renesanse, koja se zapravo u svojoj biti poklapa sa pojmom manirizma. Toj rafaelesknoj
Voss I, 24 struji pridolazi još michelangelova sa Seb. del Piombo, Mar-
30 cello Venusti, Battista Franco i na kraju Daniele da Volterra. U samoj Firenzi nakon Andree del Sarto, koji je po-
69 sljednji predstavnik visoke renesanse, dolazi sa Pontormom, Rosso Fiorentinom i Bronzinom klasična umjetnost u duboku krizu unutar ranog manirizma, da bi završila sa visokim manirizmom Salviatia i Vasaria, to jest sa parazitskom, epi-
96 gonskom i nestvaralačkom umjetnosti, površnom, ali i virtuoznom igrom oblika, iza kojih više ne stoji nikakav sadr-
100 žaj, niti pravi i autentični umjetnički doživljaj. I to se dalje nastavlja preko obih Zuccaria u ogromnom i brzom dekorativnom radu za Grgura XIII (1572 - 85) i Sixta V (1585-90), iz čega se rodio jedini značajniji slikar rimskog cinquecenta Federigo Barocci. Tek posljednjeg decenija 16. v. donijeli su Caracci i Caravaggio iz Gornje Italije slikovitost kao elemenat baroka i slikovitog slikarstva 17.v.

Zapravo se već u kasnim djelima Rafaela, Michelangela, Tiziana, Correggia, Seemann i Tintoretta mogu utvrditi elementi baroka, što pokazuje kako se tokom 16.v. iz razvijenih oblika renesanse nužno razvija barokna umjetnost. Zaustavljeni razvoj građanstva i učvršćenje kneževske vlasti dao je poseban pečat razvitku baroka u Italiji, tako da je njegova realistička strana, za razliku od razvitka na Sjeveru sa na pr. Rembrandtom i Halsom, došla relativno slabo do izražaja. U svojoj suštini i u svojim najboljim kvalitetama i umjetnost talijanskog baroka od Caravaggia do Piazetta, znači ipak daljnje snažno produbljenje odnosa prema stvarnosti. Međutim s jedne strane religiozna reakcija sa protureformacijom, s druge strane plima feudalizma odredili su razvoj tog baroka, koji je upravo zato

ubrzo bio osuđen na propast. Tek Venecija, Genova i još neki više građanski centri razvili su umjetnost sa slik. vrstama, koje su bile bliže realnosti i produžile svoj život do u 18.vijek.

U pogledu sinteze i međusobnog prožimanja razvojnih linija pojedinih škola, koje su se do tada razvijale relativno samostalno, umjetnost cinquecenta znači izlazak iz lokalnih tradicija i okvira. To sažimanje nije u 16.v.još moglo ići do kraja, nisu postojali za to ni jedinstveni politički i državni okviri, ali rezultati su sada pristupačni svakome, pa i najudaljenijim centrima. Venecijanski cinquecento nastao je tako kao fuzija domaće tradicije sa realizmom Firenze i Padove, a slikarstvo Lombardije povučeno je dolaskom Leonarda sasvim u toskanski krug. U Srednjoj Italiji izvršeno je sa Rafaelom (nakon Perugina) definitivno sažimanje umbrijske i toskanske linije, a težište djelovanja prenijeto je u Rim. Signorija Medicejaca u 15. i vojvodstvo u 16. vijeku dokrajčili su osobitu i plodnu ulogu fir. građanstva (njihovu ulogu preuzima sada Venecija, ali u specifičnom smislu), dok dvorovi dolaze na prvo mjesto. Kretanje renesanse odvijalo se od početka između dva pola; građanstva i knež.dvorova. U cinquecentu (izuzev Venecije) dvorovi su prevagnuli, a među njima osobito dvor rimskih papa. Oni su i dali svoj biljeg umjetnosti 16.vijeka.

Cinquecento ili, bolje rečeno, visoka renesansa znači prevladavanje "klasike" u Mantegninom arheološkom smislu, ali i onog borbenog realizma fir. rane renesanse. Nema više, izuzevši Veneciju, sistematskog elaboriranja i svestranog produbljivanja problema, težina nekolicine genija kao da pritište 16.vijek i ograničuje njegove težnje. Osobito je Michelangelo nametnuo u srednjoj Italiji svojim genijem plasticitet i umjetnost skulptorskih oblika cijelom 16.vijeku.

Težište leži na prva dva decenija, a zatim slijedi epoha manirizma. U Rimu renesansni dvor evoluira za Pavla III i nasljednika prema novom katolicizmu. Sama evolucija stila, koja je sa nekoliko velikana stigla do vrhunca, nije više orijentirana na osvajanje i napredovanje, nego na sačuvanje i održanje, zapravo iskorištavanje postignutog. Dok je motorna snaga, istraživanje i poduka u 15.v. ležala u samom proizvodnom procesu u dubinama radnog građanstva t.j. u botegama, u 16.v. težište se već prebacuje od prakse na teoriju, t.j. na Akademije. Medicejska se akademija osniva 1561, u Perugi 1573 Akademia del disegno, a u Rimu 1577 Akademia di S.Luca.

Plastični ideal ljudskog lika postaje sada isključivo izražajno sredstvo, ali pokret nije reali--stičko odnošenje prema okolini, promjena mjesta i sl, nego je to pokret, koji izlazi iz samog lika. To je t.zv. "figura serpentinata", u obliku slova "S". Umjesto problema anatomije i perspektive javljaju se umjetničke teorije: invenzione (kompozicija), decoro, grazia, gravita, piacevolenza. U središtu pažnje stoji upravo ta "invenzione".

Escher: Malerei der Renaissance, 204

Teoretske postavke prate taj razvoj sve uže. Na čelu stoji Leonardov "Trattato della Pittura", a najvažniji spisi u 16. v. jesu Vasarieve "Vite" (1550 - - 1568) i Lomazzov "Idea del Tempio della Pittura". Ta se teorija okreće oko problema, da li je umjetnost podražavanje prirode i stvari ili ideje o stvarima. U svakom slučaju, da bi postiglo svoj cilj prikazivanja tijela, pokreta i izraza, slikarstvo se služi crtežom, rasvjetom, kompozicijom. U kompleksu Rim-Firenza osnovno sredstvo je crtež, t.j. bezbojno ograničenje oblika, a za nj su potrebni zakoni i poznavanje proporcija. Ali za razliku od gotike i od 15.v., 16. vijek postavlja idealni kanon ljudske ljepote. Značajno je da u pogledu rasvjete i kolorita izvan Venecije vlada kod teoretičara a i kod samih slikara velika nejasnoća o njihovim zadacima i međusobnim odnosima. Tako mnogi teoretičari posmatraju kolorit kao potpuno proizvoljno postavljanje boje uz boju. Problem perspektive ostaje na temeljima postignutim još u quattrocentu t.j. na horizontu i tački gledišta, koja se nalazi strogo u sredini slike. Izučava se strožije i složenije distanca točke gledišta, prema čemu se konstruiraju slike u raznim pokratama i daljinama tako da tvore egzaktnu iluziju prostora i likova u prostoru (iluzionizam). U tome 16.vijek razvija dalje tekovine Melozza, Mantegne i dr., ali u centru teorije stoji "invenzione", koja se ipak ne iscrpljuje sa pojmom kompozicije, nego se zapravo odnosi na obradbu teme, na postavku siželja, kojeg obično daju pjesnici. A u samoj toj obradbi umjetnička teorija pravi za cinquecento tako simptomatičnu griješku. ona ne polazi od prirode i stvarnosti, nego od umjetnosti velikih uzora. Uzeti ono najbolje od svakog velikog umjetnika, prisvojiti si to i spojiti u cjelinu - to je stanovište tog eklekticizma, koji je neminovno doveo do pada i do manirizma druge i treće četvrti 16.vijeka.

Voss I, 85

Na početku te cinquecentističke teoretske literature stoji, rekli smo, Leonardov "Trattato della pittura". Bolje bi bilo međutim reći da to djelo stoji na kraju niza quattrocentističkih traktata upravo po svo-

joj egzaktnosti i konkretnosti, dakle po svojem intelektualizmu. Zapravo je, nakon Ghibertijevih Komentara, G.B. Alberti 1436 g. ostvario ideal quattrocenta sa svojim traktatom u kome postavlja tezu: umjetnik oblikuje rukom ono što je prije toga shvatio duhom. Slikar, dakle, ne imitira, nego spoznaje prirodu, ali prema principima stvorenim od ljudske inteligencije. Postoji, dakle, u teoriji 15.v. već i aktivno, kreativno zahvatanje umjetnika u tom njegovom odnošenju prema objektu. Ali ta kreativna imaginacija ne razlikuje se kod njih još od intelekta. Ono pak, što Leonarda kao teoretičara razlikuje i od Albertia, jest što on istražuje i traži svestranu spoznaju prirode. Ljudski lik sam za sebe nije više dovoljan Leonardu, on izučava cijelu okolinu: svijetlo, sjenu, atmosferu, ali unatoč toga što je naslutio problem luminoznosti boje (t.j. valeura), on se ne može odreći firentinske tradicije t.j. plastične forme. Njegovo slikarstvo nije slikarstvo boje, nego atmosfere, s kojom on ostvaruje svoje likove (sfumato). To je prvi stepen u odvajanju od firentinskog chiaroscuro načina, njegov sfumato je prvi korak eliminiranja obrisa, korak izvršen unutar same firentinske škole.

Nasuprot tome Vasarijevo teoretiziranje u Vitama (I izd.1550, II.izd. 1568) je teoretiziranje tipičnog maniriste, i to u prvom izdanju sa Michelangelom kao
Voss I, 101 apsolutnim vrhuncem i uzorom. U Vasarijevoj teoriji ima više izvora umjetnosti: studij prirode, imitacija, naučno znanje, samo fali imaginacija i, u suštini, on smatra da se umjetnost može postići imitirajući umjetnost učitelja. Kod njega je već formulirana tvrdnja da je cinquecento vrhunac umjetnosti, koja je tvrdnja ostala do danas bazom akademizma, te isključivo sa stanovišta svog stoljeća Vasari i prosuđuje sve prošle umjetnike. Pod pritiskom velikih uzora renesansna se teorija, dakle, već sasvim udaljila od Ghibertijeve relativne afirmacije trecentista. Ali u svom drugom izdanju 1568 Vasari, vjerojatno pod utjecajem Aretinovih kritika, postavlja izvjesne rezerve naprama Michelangelu, te mu suprotstavlja u mnogim momentima Rafaela (u portretu, lijepim licima, perspektivi, draperiji, invenciji i t.d.), te dolazi do rezultata da svak treba da radi po svom prirodnom nagonu. Ipak Vasari nije mogao shvatiti veličinu Giorgionea, Tiziana, Correggia.

Od ostalih traktata tog doba imali su najviše uspjeha Lomazzovi traktati: Idea del Tempio della pittura" (1584) i "Tratatto del arte" (1590). Lomazzo je manirist, koji upozorava protiv manirizma, on formulira eklektički program, a govori protiv eklekticizma. U svojoj teoriji on oscilira između reprezentacije "ideje" i imitacije prirode, dakle između apstraktnog koncepta i empirijske

opservacije. On je zapravo prvi koji je govorio o formama za sebe, bez obzira na objekt i prirodu on provodi (kao kasnije Wölfflin u "Grundproblemen") sistematizaciju oblika (pokret, svijetlo i dr.), ali ih ne smatra tehničkim elementima za slikara, nego šemama za posmatrače i kritičare. Sistematiziravši, dakle, elemente apstraktne forme (kaže Lionello Venturi) on nije zapažao iza njih živu umjetničku ličnost i u toliko je on prethodnik njemačke kritike umjetnosti i formalne analize uopće.

Seemann 35 Nasuprot toj firentinskoj teoriji stoje kritičari i teoretičari Venecije, koji zavise naravno o svojoj umjetnosti, osobito o Tizianu. Prvi, najživlji i najneposredniji od njih je Pietro Aretino, književnik i zloglasni pamfletista, koji nije napisao neko zaokruženo djelo o umjetnosti, ali je u svojim pismima dao dosljedan sistem ocjenjivanja. Potpuno nezavisan od toskanske tradicije i kanona, on je prvi kritičar sa slobodnim i personalnim stavom, koji je već tada zapazio da je osnovna baza Tizianova slikarstva svijetlo u bojama i afirmirao superiornost njegove umjetnosti nad srednjetalijanskom.

Nešto prije Aretinove smrti izdao je Paolo Pino traktat ("Dialogo"), a nešto kasnije Lodovico Dolce (1557) knjigu: Dialogo sulla Pittura o Aretino, pokušavajući dati sistematski oblik Aretinovim mislima. Naprama firentinskom intelektualizmu ta grupa predstavlja venecijanski senzualizam: ne radi se više o naučnoj spoznaji prirode i njenih ljepota, nego o uživanju u umjetnosti, ne radi se o otkrivanju ljepota, nego o postizanju savršene ljepote. Nasuprot perspektivnom radu i kanonima komponiranja firentinske teorije, Dolce, na primjer, tvrdi da slikarstvo počima ondje, gdje počima nered, a idealno proporcionalna figura rijetko se kada može svesti u umjetnosti zbog toga, što pokret ruši proporcije svakog apstraktnog mjerila. To je teorija čula, slučaja

F. 17 i neposrednosti. Dok je pitoresknost bila proskribovana u Sr.Italiji, ona dolazi do punog značenja u Veneciji već kod Carpaccia, i taj pitoreskni kapris je afirmacija umjetnikove slobode naprama stvarnosti. Ali venecijanska je umjetnost (u relaciji prema srednjoitalijanskom manirizmu) bila tako duboko usidrena u realan život venecijanske aristokracije da je mogla pustiti slobodan mah svojoj imaginaciji.

F. 27 U problemu boje stav ovih teoretičara je sasvim u znaku venecijanskog slikarstva. Dok su Firentinci za ljubav plastičnosti i reljefa reducirali boju na čisti chiaroscuro, pozicija venecijanskih pisaca je sasvim suprotna. Lodovico Dolce je reljef pitanje boja, t.j. on zavisi od efekta boja, umjesto da boje zavise od relje-

fa. I u tom centralnom pitanju antiteze Venecije - Firenza Lodovico Dolče je prvi došao do pojma tona (kojeg je kasnije Fromentin definirao kao "valeur"), dakle do pojma svijetla u bojama, do luminoznosti tona. Njemu je jasno da u vezi sa perspektivom treba imati osjećaj za gradiranje boje i njene promjene u daljini, a ne prekrivati ih gustim sjenama, koje svršavaju u crno i da "treba izbjeći liniju obrisa, koja u prirodi ne postoji." Snaga kolorita se ne sastoji u izboru lijepih boja (ta one su lijepe i same po sebi i kad nisu na platnu), nego u tome da se s njima znade služiti (Lion.Venturi).To je već otvaranje puta prema kolorističkom slikarstvu, u čemu se i sastoji razlika Venecijanaca prema gotičkom koloritu i flamanskom 15.vijeku. I Flamanci su također znali reproducirati tačno boju slikanih stvari, ali mnogo toga je svršavalo u sivom upravo zato, jer su tu boju realizirali u fragmentima, u lokalnom koloritu, a ne u cjelini slike. Svjetlost, međutim, postoji ne u bijelocrnim kontrastima, nego u odnosu boje prema boji, što su Tizian, a i Giorgione prije njega, vrlo dobro znali, a na čemu je Leonardo zastao. Dok je u Srednjoj Italiji ta problematika, inicirana od Leonarda, bila ugušena, te od Michelangelova genija tako reći skinuta s dnevnog reda, nastavilo ju je venecijansko slikarstvo. Ali venecijanska teorija ipak nije bila u stanju da do kraja shvati važnost tog pitanja, tako da ni Dolce nije težište postavio na afirmiranju kolorizma naprama firentinskoj plastičnosti: senzualistička teorija venecijanskih kritičara nije zato dostajala, trebalo je imati k tome još i inteligenciju Albertijevu i egzaktnost Leonardovu da bi se do kraja razradio koloristični problem. Zato venecijansko slikarstvo nije bilo shvaćeno ni u samoj Veneciji, te je u eklektičkom programu spajanja Tizianova kolorita i Michelangelovih oblika došlo do manirizma i u Veneciji, a time su bile upropaštene najviše tekovine renesanse. Sama Venecija više nije u 17.vijeku dala genija sve do 18.vijeka.

Seemann F-34

F-31

U tom razdoblju manirizma (druga pol.16.v.) program Carracci-a ne znači potpunu likvidaciju manirističkog programa, nego razvoj njegovih načela sa ozbiljnijom estetikom i sa više nadarenosti. Njihov program je bio: asimilirati crtež Michelangelov sa proporcijama i harmonijom Rafaelovom, svijetlo i sjenu Venecije i lombardski t.j. Correggiov kolorit. U suštini tog programa, tipično eklektičkog i akademskog, nalazi se griješka, jer kod Correggia je boja podređena reljefu. Budući da Carracci nisu to shvatili oni nisu mogli shvatiti ono što je bilo osnovno u venecijanskom kolorističkom problemu, niti iskoristiti jedinu zaista pravu kromatsku tradiciju prethodnog 16.vijeka, koju su žrtvovali aristokratskoj eleganciji Correggia. I sa Carraccima izlazimo iz manirizma, ali ulazimo u akademizam, koji je ovdje samo jedna stepenica prema baroku.

Grandi Maestri Correggio,IV.)

Realistički momenti gube se u toj umjetnosti, ali Piazzetta i Caravaggio i još neki slikari 17, kao i 18. v. predstavljaju ipak realističnu struju unutar baroka, kao antitezu službenoj aristokratskoj i crkvenoj umjetnosti. Talijansko građanstvo bilo je prekinuto u svom razvitku i preplavljeno feudalizmom. Ali oblici, koje je ono stvorilo živjeli su i dalje, razvijali se i uplivisali jedan na drugoga. U generalizaciji renesansne i humanističke kulture u 16.v., kad je ova izašla iz svojih lokalnih, komunalnih okvira, tekovine građanskih majstora 14. i 15.vijeka postale su opća svojina, bile su prihvaćene od gornjih feudalnih slojeva, koji su opet učvrstili svoju vlast i elaborirani u njihovom smislu t. j. u smislu njihovog klasnog ideala ljepote, njihovog dekora i dekorativnosti.

:xxxxx

II. LEONARDO DA VINCI (1452 - 1519).

Grandi Maestri Leonardo,VI.

Leonardo je posljednji veliki problematičar quattrocenta, najveći u nizu pionira i istraživača, koje je iz svog krila dala Firenza i ujedno najsvestraniji od njih. On je uzor i najpotpunije ostvarenje renesansnog univerzalnog čovjeka, oličenje racionalističkog firentinskog duha i talijanskog humanizma uopće. On je ujedno prvi slikar cinquecenta. Završivši i okrunivši svojim genijem sve rezultate, koje je firentinska škola,najčudesnija u historiji postigla, on je samim tim stvorio mogućnost da samog sebe i svoje savremenike prebaci na viši stepen umjetnosti, umjetnosti kao spoznaje ljudskog života, prirode i čovjeka, kao njenog najvišeg ostvarenja. U tome se sastoji ogromno značenje Leonarda kao humaniste i kao umjetnika.

Siren,II. 31

Od svih umjetnika renesanse - piše Wölfflin u svojoj "Klasičnoj umjetnosti" - Leonardo se najviše veselio svijetu. Sve pojave ga privlače; tjelesni život kao i čovječje strasti; oblici biljka i životinja i izgled kristalno bistrog potočića sa šljunkom na dnu. Jednostranost običnog slikara figura njemu je sasvim neuhvatljiva."

Grandi Maestri, Leonardo III.

U Leonardu se začudnom cjelovitošću sjedinjuje egzaktni posmatrač, učenjak i matematičar sa osjetljivim umjetnikom i pjesnikom, koji slika sve što je lijepo i delikatno, površinu ženskog lica i valovite kose, lijepe produhovljene ruke Monne Lise i sutonsku atmosferu u pozadini, tako simboličnu za sveobuhvatnost novog čovjeka, koji se rodio u Renesansi iz krila nove klase, koji se ostvario u okvirima nove kulture. Ali Leonardo ne zaostaje na toj ljupkosti i izvanjskoj ljepoti bića, to je za njega samo jedna strana života, to je za nj zapravo samo afirmacija života i radost nad njim. Lijepo i snažno ujedinjeno je u njegovoj umjetnosti, on isto tako suvereno vlada suštinom, kao i površinom stvari, unutrašnjim životom, strastima. Idealnu ljepotu svojih anđela on isto tako snažno daje kao i karakterna lica apostola na Večeri. Iz ogromnog mnoštva studija, skica, zapažanja on ne izvlači samo površinu i oblik predmeta, nego i njegovu unutrašnju strukturu i imanentnu zakonitost, tako da je njegova umjetnost za nj suveren organ i oružje za prodiranje u suštinu svijeta, koji se pred njim otkriva u svoj cjelovitosti i neiscrpnosti. U toj njegovoj univerzalnoj umjetnosti nema važnijih i sporednijih problema, zakoni rasvjete isto su mu toliko vrijedni, kao i duševnost prikazanih bića, zapravo duševnost i sadržina likova proizlazi iz cjeline djela, iz svakog detalja te cjeline. A

Suida sl. 4

Grandi Maestri, Leonardo IV.

da bi oblikovao to ogromno mnoštvo pojava, koje su mu se nametale, da bi likovno ostvario sve svoje senzacije, Leonardo je nužno morao posegnuti i otkriti nova izražajna i tehnička sredstva. Otuda svako njegovo djelo znači borbu i svladavanje jednog novog problema, otud njegova univerzalnost u svim znanostima i umjetnostima, čak i u onim koje, kao na pr. kiparstvo, nije osobito poštovao. U tom svladavanju likovnih problema sastoji se apsolutna sloboda Leonardova. A osnovna osobitost njegova stila jest: sažimanje svih detalja u cjelinu, podređivanje pojedinosti glavnom sadržaju. U tome on odstupa od načela 15. vijeka i preuzima ono što je bilo osnovno u načinu Masaccia i Giotta. On je zapravo završio ono čemu su oni u davnim vremenima težili : izgraditi jedinstvo figure i prostora, volumena i svijetla. Ali Leonardo je kod toga ostao Firentinac, t.j. on nije još mogao organizovati to jedinstvo bojom, kao što su to učinili kasnije Venecijan-

Grandi Maestri Leonardo VI. ci. Njegovi su likovi uronjeni u atmosferu, ali volumen nije oblikovan koloritom, nego firentinskim chiaroscurom, koje je tek kod njega dobio fluidnu prozračnost "sfumata".

Leonardov "Trattato sulla pittura" izdiže se svojom svestranošću, obimnošću i točnošću misli, propisa i uputa daleko iznad svih ostalih traktata prije i poslije njega. Ono što ga u osnovi razlikuje od dotadašnjih teoretičara jest što on tijelo i dušu ljudsku posmatra i izu-

Rosenbeog.sl.38 čava u kretanju. On je stvarno prvi koji je studirao pokret, dakle tijelo i duh u neprestano promjenljivom odnošenju prema okolini ili prema ostalim tijelima, individualnostima, prostoru ili svijetlu, i to dolazi do izražaja u Madoni della Roccia, kao i u Večeri ili Bitci kod Anghiaria. A drugo što je osnovno u njegovoj problemati-

99 ci, to je plastičnost lika i u tome je on pravi Firentinac. Ali on u svojoj knjizi govori i o problemima boje, i to dapače više nego li to dolazi do izraza u njegovom slikarstvu. Iscrpno govori o direktnom i reflektiranom svijetlu, stvara nauku o konstrukciji sjena, o promjeni boja prema intenzivnosti svijetla, traži da tijela u pleinaru treba slikati u difuznom svijetlu. Specijalno se bavi raznim rasvjetama, zračnom perspektivom, a osobito problemima pejzaža, oluja. Dolazi k tome egzaktno proučavanje kompozicije, proporcija. Sve te i mnoge druge

80 probleme razradio je Leonardo ne prema predaji i naučanju drugih, nego svojim vlastitim empirijskim izučavanjem svakog pojedinog problema prema najvišem stupnju razvitka nauke i iskustva svog vremena, a koji je stupanj jedino on bio dostigao.

U Firenzi do 1481.

Propyläen IX. tb.I. — Rosenberg, 21 — Escher, 213

Leonardo da Vinci rodio se u selu Vinci kod Empolia kao nezakoniti sin jednog notara i jedne seoske djevojke. Šestdesetih godina prešao je u Firenzu u atelier Verrocchiov, g.1472 je već član Compagnie di S.Luca, a prvi crtež nosi datum 1473, drugi 1478. Ima zatim nekoliko škrtih vijesti o nekim radovima, dok mu se 1481 ne izgubi u Firenzi trag, da se opet pojavi 1483 u Milanu.

Propyläen VIII. 424 — Grandi Maestri Leonardo,II,III — Suida, 4, 5

No premda nema u tom prvom periodu mnogo vijesti o njemu, može mu se u tom razdoblju pripisati više djela. To je doba postepenog odvajanja njegova djelovanja iz Verrocchiova kruga, te su ti radovi u novije doba utvrdivani postepeno od novijih istraživača K.E.von Liphart, W. von Bode-a, A.Bayersdorfera. U vrijeme njegova boravka u Verrocchiovoj radioni, Verrocchio je rješavao velike skulptorske zadatke kao što su: Grob L.Medici. grupa Krista i Sv.Tome, Grob Fortegueti, srebrni reljef Sv.Ivana za baptisterij, mnoge portrete i Madone. Ogromnom znanju, vještini i svestranosti Verrocchiovoj falila je, medutim, izvjesna lakoća i polet fantazije. Kod tih radova sudjelovao je kao pomoćnik Leonardo, a isto tako i Lorenzo di Credi, daleko manje nadareni slikar. Kao prvo samostalno Leonardovo djelo može se, prema Bayersdorferu i Bodeu, prihvatiti Madona sa klinčacom iz Münchena. Sve pojedinosti na toj slici (osim možda komplikovanih nabora) odaju Leonarda u njegovoj ranoj fazi, u kojoj je on još vezan za quattrocentističko detaljiziranje. Dematerijalizacija boje već je započela, ali tip Madone još je verrocchieskan, unatoč neke spiritualizacije, koja je osobito vidljiva na crtežu iz Louvrea, kojeg je Suida prvi pripisao Leonardu. A uz tu sliku priključuje se i Mala Madona iz zb.Dreyfus sa istim brošom na grudima, sa neobičnom delikatnošću i nježnošću, sa toliko osjećaja za materiju, kojeg bi uzalud tražili unutar Verrochiova kruga, kao što bismo uzalud tražili i takvo sažimanje detalja,kakvo je provadeno na ovoj maloj slici.

Propyläen IX. 113 — Suida, 10 — Sirén, II, 7 — Sirén,II,13 b) Grandi Maestri Leonardo, II.)

Velike rasprave vođene su po pitanju Navještenja iz Uffizia, a neki sačuvani crteži, kao i obradba pojedinosti na samoj slici, govore bez daljnjeg za atribuciju Leonardu, kao na pr. kosa arkanđelova, pejzaž i virtuozno uklapanje svih pojedinosti u cjelinu slike, ne samo u kompozicionom, nego i u kolorističkom pogledu. U slikovitu cjelinu povezan je pejzaž sa draperijama i inkarnatom, dok je reljef diskretno oblikovan mekanim zasjenjenjem. Ipak ima u tom djelu elemenata (pejzaž, na pr.), koji se odvajaju od Leonardova načina, te su zato mnogi istraživači skloni tome da udio Leonardov na toj slici ograniče. Sirén i Hildebrand pridali su je neodređeno botegi Verrochiovoj, sa čim se Suida nikako ne slaže radi duboko personalnog karaktera slike, dok je Jens Thijs u svom djelu,"Leonardo da Vinci" (London, 1913) odredio hipotetičnu ličnost "Alumno di Andrea" i pripisao joj sva

sumnjiva rana Leonardova djela. Suida ipak dozvoljava da je cijelu kompoziciju zamislio zaista netko drugi.

Propyläen IX, 112
Rosenberg, 11-13
Sirén, II. 37, a.
Suida, 6
5
6

Druga faza prvog perioda počima sa 1475, a u nju se može postaviti malo Navještenje iz Louvra, zapravo slobodna replika već spomenutog Navještenja, ali daleko koncizníja, tako da označuje u tome već zametak novog cinquecentističkog stila. A u isto takvom odnosu kao louvresko Navještenje prema onom iz Uffizia, nalazi se Madona Benois iz Ermitagea prema münchenskoj Madoni. Sve je ovdje opet koncizno, sažeto, zatvoreno, pojedinosti su apstrahirane, ali broš je uvijek isti, kao i tipovi majke i djeteta.

Rosenb. 6
Sirén, II, 2
Grandi Maestri Leonardo, I

Prvo sigurno, od savremenika spomenuto, djelo Leonardovo je Anđeo na Verrochievu "Krštenju Kristovu", kojeg spominje Franc Albertini u svom Memorialu umjetnina Firenze iz 1510. Vasari dodaje da se Verrocchio sa njim toliko osjetio nadmašenim da nije više uzeo kista u ruke. Izgleda da je taj anđeo na savremene Firentince djelovao kao biće iz nekog drugog svijeta, kao početak jedne nove umjetnosti. Nastao je nekako krajem 70-tih godina, a treba napomenuti da Bayersdorfer i Bode prihvaćaju i mnogo veće sudjelovanje Leonardovo na toj slici, tako u lijevom dijelu pejzaža, a navodno bi Leonardo bio uljem premazao i cijelo tijelo Kristovo, koje se zaista mekoćom razlikuje od tvrde i prozirne tempera-modelacije Sv. Ivana.

Propyläen IX, 111
Suida 11
Rosenb. 18

Slobodan u svojoj slikovitosti i u karakterizaciji nelijepog modela je Portret žene iz Lichtenstein galeriji (kojeg smo po Venturiu pripisali Lorenzu di Credi). Koncepcija je jednostavna, glava je mongoloidna sa lijepim pejzažom, koji se odrazuje u vodi. Slici manjka donjih 20 cm., a izgleda da su time odrezane i ruke. Lik se odlikuje neobičnom slikovitošću. sigurnošću modeliranja sa najdiskretnijim nijansama, tako da inkarnat ostaje bez sjena, kao na Polajuolovim ženskim portretima

Suida, 12

Suida čak pomišlja da bi jedan od tih portreta, onaj iz Uff, nedovršeni, sa nelijepim profilom, mogao pripadati Leonardu, što je međutim sasvim smiono i proizvoljno, te se može odbiti i kod površnije uporedbe sa Pollajuolovim milanskim portretom, koji se pripisivao i Dom. Venezianu.

Rosenberg, 42

U crtežu iz Britanskog muzeja Bode je prepoznao skicu za "Darija", koji je, prema Vasariu, izrađen po narudžbi Lorenza Magnifica, dok bi drugi reljef ovog para, predstavljajući zapravo Aleksandra, bio "Scipio", mramorni reljef iz Louvrea, rađen po teracotta-uzoru.

(Mackovsky : Verrocchio, sl. 22

Taj tip kacige odgovara sasvim kacigi desnog vojnika na Verrocchiovu srebrnom reljefu, tako da je agnosciranje tih djela još uvijek otvoreno pitanje. A iz tog vremena su vjerojatno još neki crteži, koji se nalaze u Windsoru,

Rosenberg, 15
Suida, 5

zatim studije draperija po raznim muzejima, u čemu dolazi do izražaja Leonardovo realističko odnošenje prema predmetima i realistički studij materije, ali uje-

dno ljepota linija, koje umjesto da skrivaju zapravo otkrivaju ljepotu i plemenitost oblika.

Propyläen IX. Jedino veliko djelo tog razdoblja ostalo je nažalost
115 nedovršeno. To je Poklonstvo kraljeva iz Uffizia. Negdje
je dovršen samo "Untermalung", negdje su likovi samo skici-
Rosenberg, 26 rani. U cijeloj široko zasnovanoj, još quattrocentističkoj
Sirén,II, 46a kompoziciji vidi se kako se likovi izdižu iz magle, iz ne-
postojanja i oformljuju. Grupiranje glavne kao i sporednih
scena već ukazuje na cinquecento, a unatoč nemira i pokre-
45 nutosti likova sve je uravnoteženo i ujednačeno. Možemo o-
bičnom usporedbom sa,na pr.,"Poklonstvom" Filippina Lippi
Propyläen, iz Uffizia vidjeti koliko se Leonardo udaljio od 15.stolje-
III, 457 ća, a sam razvoj zamisli i stvaralački proces može se pra-
Sirén,II, 38 titi na nekoliko skica, kao na onoj iz Louvrea i na per-
Rosenberg 27 spektivnoj konstrukciji pozadine na skici iz Uffizija.Osta-
28 le su i mnoge studije likova živih i pokrenutih, koje poka-
zuju teškoće s kojima se Leonardo morao boriti. I može se
Sirén,II, 47 potpuno razumjeti zašto Leonardo nije dovršio "Poklonstvo":
48 sa svojim ondašnjim mogućnostima, sa nekolorističkim i ne-
dovoljno zrelim sfumatom, on teško da bi bio u to doba mo-
gao smiriti i sažeti tako pokrenutu sliku.

A u to doba bavio se već Leonardo i skulpturom. Prem-
Suida 13 da ne posjedujemo niti jedno sigurno utvrđeno djelo, mnogi
14 su skloni pripisati mu, inače Verrochiu atribuiranu, Žen-
sku bistu iz Bargella. Mackowsky je osobito ukazao na fi-
noću ruku, za koje nemamo primjera kod Verrocchia, a osobi-
11 to ako uporedimo sa potpuno identičnim ovalom i kovrčavom
kosom na portretu iz Lichtensteinske galerije, pa i na crte
Mackowsky 21 očiju, nosa, ustiju. Zatim bi tu bio Publije Scipion, odno-
sno Aleksander. Osim toga mnogi crteži i pojedinosti ukazu-
ju i na Leonardovu saradnju na Verrocchiovu "Coleonu", ko-
ji je u skici već 1479 bio poslat iz Firenze u Veneciju.Po-
kret i polet konja i konjanika već potpuno izlaze iz quattro-
centa, tako da Suida pomišlja i na to da bi možda Leonardo
svom učitelju dao prvu skicu. I mnogo ostalih manjih plasti-
ka, terakotta i reljefa neki su istraživači povezali sa Leo-
nardovim imenom. Od tih su neke atribucije već otpale, kao
na pr.: grupa četvero reljefa oko "Discordie", koje je P,
Schubring (u "Die Plastik Sienas im Quattrocento" 1907 i
u Handbuchu) sa odobravanjem većine historičara atribuirao
Francescu di Giorgiu.

Leonardo u Milanu do 1483 - 1499.

Sirén II, 70 Lodovico Moro bio je više od svih drugih kneževa gor-
nje Italije fasciniran kulturom i umjetnošću Toskane, te je
u svojoj težnji da Milan učini središtem renesansne umjetno-
sti, uspio privući i Leonarda. Politički uspon milanske voj-
vodine ostavio je vidna traga u lombardskoj umjetnosti.Pre-
71 ma Anonimu Gadianu Leonardo je došao u Milano da donese od
Lorenza neki dar Lod.Moru, umjetnički izrađenu lutnju. Iz-
gleda da je iz samog Milana pisao Leonardo Lodovicu pismo

sačuvano u Codice Antlantico, nudeći mu svoje usluge i nabrajajući ogromne svoje zasluge i iznašašća. Već 1483. spominje se Leonardo u Milanu i ostao je tamo 16 g. radeći mnoštvo umjetničkih, građevnih, inženjerskih i oružarskih poslova, dok krajem 1499. nije, skupa sa Lucom Pacioliem, zbog političkih smetnja napustio Milano.

Propyläen IX, Prvi rad je Madona u pećini za Confraternità della
116 Concezione (crkva S.Francesco), naručen Leonardu i braći
Rosenberg, 123 de Predis. Postoje 2 primjerka : londonski bio je postav-
124 ljen u crkvu 1508, dok je pariški primjerak bio već 1490.
gotov. Zašto je bio skinut i zašto je Leonardo izvršio u
londonskom primjerku izmjene, te da li je ovaj zaista nje-
gov ili od Ambrogia de Predis, to su problemi pred kojima
se nauka još uvijek nalazi. Izgleda da se rješenje nalazi
u tome, što je L.Moro uzeo prvi primjerak 1499. sa sobom,
Sirèn, II, 68 a s njegovim bi zarobljivanjem pao u ruke Francuza. Potvr-
du za to možemo vidjeti u tome što su sve milanske kopije
oko 1500.g. rađene po pariškom, a one kasnije po london-
skom primjerku, koji je nastao tek iza 1506 god. kad je
Leonardo od firentinske Signorije dobio dozvolu da preki-
ne rad na bitci kod Anghiarija i da ode u Milan izvršiti
neki posao za Charles d'Amboise-a. Više je nego vjerojat-
Rosenberg, 279 no da je Leonardo upravo tada naslikao drugu repliku Mado-
ne della Roccia, koja se upravo zato u mnogočemu razliku-
je od prve i koju mnogi pripisuju Ambrogiu de Predis. Hi-
storija ovih slika dobro je poznata, ali ipak je njemački
historičar Waagen osporio originalnost pariškoj slici, a
za njim su se poveli Bode, Müller-Walde, Strzygovski, dok
suprotno mišljenje zastupaju Morelli, Woermann, Voll,
Seidlitz, Poggi, Reinach, Cook, Venturi. Činjenica je da
je pariška varijanta uslijed mnogih čišćenja izgubila sjaj
Grandi Maestri i svježinu. No premda je drugi egzemplar Leonardo zamislio
Leonardo, IV. nešto drukčije, sažetije, ipak ga nije mogao do kraja sam
Suida, 28,29 izvesti : samo oba djeteta, anđeo i ruka Madone izgleda-
33 ju njegove, te nimalo ne zaostaju za onima u Parizu. Što
se pak obih anđela tiče, koji su iz crkve Sv.Franje preni-
jeti u London, odmah je vidljivo da Svirač lutnje pripada
Ambrogiu de Predis, dok je Svirač violine rađen vjerojatno
po nacrtu Leonardovu.

Između ovih egzemplara Madone della Roccia prošlo je
18.god. (1490-1508) nastalo je više Leonardovih djela. Ima-
49,48 mo tragova jedne kompozicije klečeće Madone sa djecom, ko-
ja nije sačuvana. Ima i vijesti o nekom Poklonstvu pastira,
kojeg je L.Moro poslao caru Maksimilijanu . Može se iz ra-
Suida 57,58 znih crteža i učeničkih replika rekonstruirati više Leonar-
37,36 dovih slika: tako jedna Madona sa ljiljanom kao i Madona
39,38 sa Isusom i Sv.Ivanom ; sve su to tragovi izgubljenih Leo-
40,43 nardovih invencija, koje su učenici i sljedbenici iskori-
46 štavali i ponavljali.
Rosen 126

Suida u svojoj monografiji "Leonardo und sein Kreis" navodi kao otkriće jedan nov navodni original Leonardov a

privatnom posjedu, t. zv. Madona del Castello, otkrivenu blizu Savone u Liguriji sa vanredno finom izvedbom, te je Suida za mnoge dijelove (glava, lijeva ruka, tijelo djeteta, dijelovi draperija) uvjeren da potiču od Leonardove ru-
Suida, 51 ke, a sama kompozicija sa izvjesnim izmjenama vraća se u
54 Giampietrinovoj "Madona del latte" u gal. Borghese. Zatim je tu Madona züriška od Fernanda de Llanos-a, koja se također odnosi na Leonardov neki original, a vraća se u mno-
55 go varijacija, pa čak i kod Andree Solaria u "Madoni sa zelenim jastukom".

Sirén II, 76 Srodna je toj kompoziciji Madona Litta (Eremitage),
Propyläen IX. koju Schubring pripisuje samom Leonardu, dok od nekog Leo-
Rosenb. 117 117 nardova originala potječe zamisao Madone sa vazom za cvi-
Suida, 53 jeće, koja postoji u više kopija, a najvažnija je ona u
63 Bergamu. Budimpeštanska Madona, prema Suidi, je u kompoziciji i nekim dijelovima daleko iznad mogućnosti Boltrafia, koji bi je prema njemu bio samo dovršio. U Poldi-Pezzoli muzeju u Milanu nalazi se pod Boltrafijevim imenom Madona,
64 na kojoj Suida također opaža tragove Leonardova kista u njenim najboljim dijelovima. Sve te kompozicije, makar i bili samo radovi učenika, mogu zaista potjecati od Leonardovih kompozicija nastalih u Milanskom razdoblju, bilo da su pak rađeni po njegovim nacrtima u samoj radioni.

Ali pored te velike aktivnosti na malim radovima Leonardo je u Milanu radio na nekoliko velikih djela, od kojih je možda najveći bio model za statuu Francesca Sforze. Narudžba ne može biti starija od 1483. Uslijed neredovitih isplata Leonardo mora napuštati posao, a Lodovico Moro sumnja da ga on ne može "kraju privesti", te traži 1489. od Lorenza Magnifica 2 vješta umjetnika. G.1490. Leonardo mu javlja da je nastavio rad, te uskoro bude model i izložen pred kaštelom, ali već 1494. dođe do prvog dolaska Francuza u Italiju. Mnogi sumnjahu uopće u mogućnost lije-
Sirén II, 79, 85 vanja radi veličine (7.20 m), ali do lijevanja nije ni do-
86 šlo. Gaskonjski strijelci oštetili su strijelama model, te Ercole d'Este uzalud pokušava sklonuti francuskog guvernera da mu prepusti model.

Rosenberg 38 Problem konja zanimao je oduvijek Leonarda, ali me-
36 đu crtežima teško je naći neku skicu, koja bi se mogla od-
Suida, 71 nositi na spomenik Sforze. "List četvorice jahača" iz Windsora odnosi se na spomenik, kojeg je Leonardo imao da izradi za Trivulzia, Sforzinog neprijatelja, a pokazuje vanredan nalet konjanika s daleko razvijenijim pokretom, nego li kod Verrochiova Coleona. Ta ideja konja i konjanika zanimala je u to vrijeme osobito intenzivno Leonardovu fantaziju, te su mnogi skloni (nakon S. Mellerove rasprave) malu
Suida 76 budimpeštansku bronzu Konja i konjanika dovesti u vezu sa
Sirén II, 93 nekom Leonardovom zamisli, unatoč mnogih nesrazmjernosti, a
a, b možda upravo radi prevelikih razmjera stražnjih dijelova konja, koje se vrlo često vraćaju na Leonardovim crtežima.

Propyläen IX 392 tabl. III — Drugo veliko milansko djelo Leonardovo je Posljednja večera u refektoriju S.Maria delle Grazie, djelo, koje je doduše došlo do nas, ali u vrlo lošem stanju. To se stanje osim toga danomice pogoršava. Dokumenata o tom djelu nema mnogo. Narudžbu je dao Lodovico Moro, a može se zaključiti da je Leonardo započeo radom 1495, a 1497. Lodovico je već nestrpljiv, dok Luca Pacioli u "Divina proporzione" govori 1498 o "Ceni" kao o nečem gotovom. Upoređeno sa velikim Coenama iz quattrocenta t.j. Castagnovom iz S.Apollonije,

Sirén III, 118 a,b — Rossellievom iz Sikstine i Ghirlandajovom iz Ognissanti, opaža se na prvi pogled osnovna razlika između jednog quattrocentističkog djela i djela visoke renesanse, koja je upravo sa Leonardovom Večerom nalazi u punom razvoju. Osnovna zamisao jest: povezati likove jednim jedinstvenim duševnim doživljajem, sažeti akciju u cjelinu. Taj zadatak riješio je Leonardo suvereno. Oko Krista, koji izgovara poznate riječi: "Amen dico vobis quia unus vostrum me traditurus est", grupirani su apostoli u grupama po tri, svi uzbuđeni i pokrenuti. I to djelo, kojeg je zamisao bila u osnovi jasna Leonardu od prvog početka, kako se to vidi u skicama, rađeno je ogromnim naporom kroz nekoliko godina, ponekad, kako piše Matteo Bandello, u radu od jutra do mra-

Rosenberg, 52 — ka, bez jela i pića. Ponekad je opet znalo proći dugo vremena bez ikakva rada u dugom posmatranju ili sa 2-3 poteza

59 — kistom dnevno. Sami likovi su portreti, kako se to vidi na

61 — crtežima iz Windsora, na pr. na Judi, dok je crtež za glavu Filipa već očito prerađen i idealiziran prema potrebi

54 — kompozicije. Iz ruiniranog originala jedva se može naslutiti savršenost i živahnost tih apostolskih glava, od ko-

57 — jih svaka ima svoju individualnost svoju specifičnu fiziognomiku, ali i ulogu u cjelokupnom zbivanju. Ono što je u

Propyläen IX. 121 — toj kompoziciji sasvim izgubljeno, to je reljefnost likova izražena svijetlom, koja je bila provedena sasvim u smislu njegovih teorija. Prostor je ostvaren kao iluzionističko produženje refektorija, a sve se linije stječu

Suida, 82 — u Kristovoj glavi. Sve pojedinosti su otpale. Postoji teo-

Rosenberg, 63 — rija da Leonardo nije smogao snage da dovrši lice Kristovo, ali kod današnjeg stanja to nije moguće utvrditi. Sama tehnika, o kojoj se toliko diskutiralo je tempera forte (uljena tempera), s kojom se ipak nije toliko udaljio od

Grandi Maestri Leonardo V. — isprobanih načina, kako je to utvrdio restaurator L.Cavenaghi. Tek s pojačanim lazurama nastojao je slikar pojačati svjetlosnu snagu i zvučnost boja. Ipak je propadanje slike započelo već za Leonardova života, a uzroke treba tražiti u vlažnosti zidova i slaboj ventilaciji prostori-

Rosenberg, 55 — je. Od 1726.pokušavaju se razne metode konzerviranja i restauriranja, ali tek od 1850. znanstveno su se počeli izučavati uzroci propadanja, koje je sada ako ne zaustavljeno, a ono svakako za duže vremena odgođeno. Sve kopije, koje su poznate, daju samo izvanjsku formu, ali ne i unutrašnju vrijednost originala, a neke i to vrlo slabo. Isto tako izvjestan broj crteža glava, kao Kristova u Breri, samo su poznije kopije.

Propyläen IX. 114 Milanskom razdoblju majstorovu pripada i kasno pronađena, ali neosporno autentična nedovršena slika Sv.Jerolima, nađena u 2 dijela (kao pokrov jedne škrinje, a glava u nekoj cipelarskoj radnji u Rimu). Kupljena je 1845. za vatikansku galeriju. Sloboda i veličina koncepcije ukazuje da je slika nastala u Milanu, a i pojedinosti pećina i pejzaža vežu je sa Madonom della Roccia. Modelacija akta je virtuozna i široka, a izražajna snaga glave i pokreta dostojna jedino Leonardova genija.

Suida, 85.86 87.88 Od motiva Sv.Sebastijana ostali su od Leonarda neki crteži, kojih se ostvaranja mogu prepoznati u nekim radovima učenika, a prema prvom crtežu iz Bayonne-a izvjesni
89 istraživači pripisuju Leonardu Sv.Sebastijana sa "Triptihona" Vincenza Civerchi de Crema iz 1496, sada u galeriji u Brescii. Za razliku od ostalih dvaju svetaca triptihona, Sv.Sebastijan slikan je uljem, mekom i širokom modelacijom,
90 tip i detalji sasvim su drugačiji, i to upravo Leonardovi po izražajnosti i točnosti anatomije ljudskog tijela, po prirodnosti kontraposta i poleta linije u pejzažu. Osim toga sve govori zato da je slika prije bila veća, te da je rezanjem gore i dolje prilagođena veličini triptihona. Vjerojatnost za autorstvo Leonardovo ipak nije velika.

Među ostalim djelima, koji se pripisuju Leonardu, od-
96 nosno njegovom užem krugu, je Uskrsnuće Kristovo iz Berlina. Bode je prvi upozorio na to djelo, koje i prema Suidinom mišljenju nosi oznake ne samo Leonardove invencije, nego u mnogim dijelovima i Leonardove ruke (tijelo i draperija Krista, ruke svetaca, osobito pejzaž). Manjka naravno gracija i životnost likova i kompozicije, tako da izvedbu u glavnom treba pripisati nekom učeniku, vjerojatno Boltrafiu.

97 Zatim je tu i crtež sa srebrnom olovkom, koji prikazuje Nošenje križa, te dokazuje da se Leonardo bavio i tom
98 temom, koja se nalazi više put ponovljena na nekim slikama iz kruga njegovih učenika.

Vidi se iz tih, više ili manje sretnih, pokušaja rekonstruiranja Leonardovih djela, kolika je morala biti aktivnost Leonardova u tom razdoblju. Ta aktivnost nije bila manja ni na području portreta, ali niti jedno od djela nije sasvim sigurno agnoscirano kao Leonardovo.

Suida, 103, 104 Prvi u tom nizu je Portret muzičara iz Ambrosiane, nedovršen, jasne strukture, energičnih crta i pojedinosti očito Leonardovih. A tom djelu, možda portretu muzičara Fran-
108 china Gaffuria, srodan je poznati portret iz Brere, kojeg je Morelli pripisao Ambrogiu di Predis, ali kojeg Suida, bar
Propyläen IX, 120 u zamisli i Unte malungu, pridaje samom Leonardu. A Leonardovu ruku sa sigurnošću prepoznaju mnogi istraživači u Dami
Suida, 112 sa hermelinom iz Krakova. Vanredna slikovitost cjeline i fi-

noća izvedbe detalja (životinja, na pr.), te meka modelacija ukazuju na Leonarda, kao i sličnost oblikovanja oči-
Suida, 29 ju, nosa i ustiju sa anđelom iz slike "Madonna della Roccia".
112 Boloz-Antoniewicz, koji je prvi odlučno zastupao autorstvo Leonardovo, doveo je portret u vezu sa ,u dokumentima spomenutim, portretom Cecilie Gallerani, što se može potvrditi i nekim drugim okolnostima (grčki: galen = hermelin). Sudeći prema starosti modela, portret bi bio nastao početkom 80-ētih godina, čemu međutim (prema Schiaparelliu) proturječi
109 činjenica da je tu španjolsku modu u Milan donijela tek
113 1489. Izabella Aragonska. Sasvim blizu tom tipu stoji louvreska "La belle Ferroniere", možda Lucrezia Crivelli. Da-
Rosen. 47 Propyläen IX, 126 nas mnogi istraživači smatraju da bi autor tog djela mogao biti Boltrafio. Koloristički pariška slika zaista zaostaje za krakovskom, ali Cook, Luca Beltrami i Charles Holmes ostaju čvrsto uz Leonarda, čemu se pridružuje i Suida, koji smatra louvreski portret djelom botege na kome je sudjelovala i Leonardova ruka. G.Poggi je zaista 1501. u jednom pismu opisao kako Leonardovi učenici rade portrete, na ko-
Suida, 111 jima i učitelj sudjeluje. Što se pak tiče portreta Žene u
Propyläen IX, 127 profilu iz Ambrosiane, Morelli ga je sa dobrom argumentacijom pripisao Ambrogiu de Predis, ali Suida, barem u finoći izrade bizarne ogrlice, hoće da prepozna i ruku Leonardovu.

Treba ovom nizu milanskih portreta dodati likove Sforze i obitelji, koje je Leonardo dodao na "Raspeću" Donata da Montorfana u istom refektoriju vis-á-vis Večere, koji
Suida, 116 se portreti nisu sačuvali. Zatim mnoštvo skica, crteža i
121 karikatura, groteska i studija ljudskih fizionomija i temperamenata, koje se nalaze u Windsoru, Ambrosiani, Albertini, Veneziji i dr. kao i mnoštvo Leonardovih crteža. Po Leonardovim crtežima i slikama nastalo je i mnoštvo bakro-
125 reza, koje nam dopunjuju sliku Leonardove ogromne djelatnosti, koja je obuhvatila najrazličitija područja, pa i deko-
115 racije, kao one u Sala delle Asse u Castello-Sforzesco i
Propyläen IX, 122 mnogim ostalim dvoranama, kao i razne arhitektonske poslove na katedrali u Milanu i Paviji, dok se među njegovim crtežima nalazi mnoštvo idejnih skica, crkava, rađenih vjerojatno u pedagoške svrhe, profanih gradnja, urbanističkih nacrta, fortifikacija. Milan Lodovica Mora bio je za Leonarda mjesto, u kome je on razvio svu svoju stvaralačku snagu i svu univerzalnost svog znanja.

Leonardova kasna faza (1500 - 1519)

bila je osobito nemirna. U julu 1499. Ljudevit XII prešao je Alpe, a u oktobru ušao u Milan . U aprilu 1500. izgubi Lodovico Moro kod Novarre bitku i slobodu, čime je završena historijska uloga ovog kondotijera, koji je Milan bio
Rosenberg, 35 podigao od provincijskog centra do znatnog žarišta renesanse kulture.

Najkasnije početkom 1500. napustio je Leonardo Milan.

Preko Mantove otišao je u Veneciju, ali već u aprilu 1500 nalazi se u Firenzi, gdje u prvo vrijeme bavi naučnim radom, matematikom i raznim pronalascima i građevnim radovima. U to doba došao je u vezu sa Cezarom Borgia, za koga radi razne poslove i utvrde. Nalazimo Leonarda u Sieni, Urbinu, Pesaru, Rimini, Ceseni. Nakon rane smrti ovog renesansnog kneza-tiranina, Leonardo se u martu 1503. nalazi opet u Firenzi i radi za Signoriju firentinsku. Od maja 1506. Leonardo je sa dopustom Signorije u Milanu, ali tu i ostane kod Charles d'Amboise do 1507. U Firenzi je opet do jula 1508, kad je počela redovna isplata od strane francuskog kralja, ali o njegovom životu nakon toga znamo vrlo malo. Većinom su to opet naučni i tehnički radovi koji ga okupiraju: anatomske, astronomske, lingvističke i matematske studije. Ali Charles d'Ambois pogine 1514, a protufrancuska liga postavi Morova sina Maksimilijana Sforzu u Milan. U Rimu je izabran 1513. za papu Leon X. (sin Lorenza Magn.) , te Leonardo ide u Rim,ali ne dobija većih narudžaba. Njegov zaštitnik Giuliano de' Medici umre 1516. U to je novi franc.kralj Franjo I.srušio Maksimilijana Sforzu i uspostavio opet u Milanu francusku vlast, te se u decembru 1516. Leonardo već nalazi tamo. Franjo I. ponudi mu da se preseli u dvorac Cloux kod Amboisa, gdje je već 1517. bolestan i paraliziran kad ga je posjetio kardinal Ljudevit Aragonski. Svom posjetiocu pokazao je Leonardo tri slike i svoje anatomske mehaničke i hidrauličke studije, a postoji hipoteza da je sudjelovao kod izrade stuba u dvorištu dvor-
Propyläen X, 540 ca Blois i temeljnih dijelova Chamborda.

Odmah nakon prvog povratka u Firenzu radi Leonardo
Propyläen IX, 118 na Sv.Ani. Karton Sv.Ane u Londonu, premda potiče od Leo-
Suida, 128 nardove zamisli ima nedostatke koji čine vjerojatnim sudje-
315 lovanje učenika. Poznato je da je B.Luini u slici iz Ambrosiane upotrebio doslovce taj isti motiv. Isti motiv, ali sa jagnjetom umjesto sv.Ivanom spominje se u pismu fra Pietra da Novellara Izabelli d'Este iz 1501, ali taj nije sačuvan. Londonski karton je, dakle, i tematski sasvim druga stvar. Ali ostvarenje kartona, kojeg spominje Novellara imamo u Louvreu u monumentalnoj kompoziciji Sv.Ane, Madone i djeteta, koji se igra sa jagnjetom, sa leonardovskim pej-
Propyläen IX, 119 zažom u pozadini. Izgleda ipak da to mnogo oštećeno remek-
Rosenberg, 85 djelo nije u cjelosti od Leonardove ruke. Slabiji je donji dio sa likom djeteta. Skice i studije, koje su sačuvane,go-
87 vore očito o procesu nastanka slike, koja u glavnim likovi-
Grandi Maestri Leonardo VII, ma bez sumnje nosi autentični biljeg genija.

Sirén III, 134 Neka ostala djela, koja se spominju u to doba, Madona Robertet, na pr., nije bilo moguće pronaći u replikama
124a i varijacima učenika. Tako na pr.,ni Madona sa križićem i sigurno je da su neki radovi Leonardovi iz tog razdoblja nepovratno nestali. No daleko je teži gubitak kartona, kojeg je Leonardo izradio za veliku sliku bitke kod Anghiara, naručenu od Signorije firentinske za Viječnicu Palazza Vecchia.

To je momenat borbe oko zastave, strahoviti kovitlac
mase i pokreta, rezultat svih dosadašnjih Leonardovih stu-
dija. U jednostavnom sistemu grupiranja sažeo je Leonardo
zbivanje u svega nekoliko likova. Trebalo je to da bude sa-
Sirén III,170, a,b mo središnja grupa sa pokrajnim grupama po strani na toj
velikoj zamišljenoj kompoziciji, koja je već tada trebala
da riješi problem, kojeg je tek Rubens kasnije u bitci Ama-
zonka riješio. Unatoč jakih skraćenja i meteža sistem sila,
koje u njemu djeluju, savršeno je jasan.

78 Od djela sačuvalo se tek nekoliko malih originalnih
skica. Četiri pomoćnika pomagala su Leonarda kod prenosa
Suida, 158 na zid, a pretpostavlja se da kopija, koja se nalazi u de-
potu Uffizia, predstavlja sliku u stanju u kome se nalazi-
159 la kad je Leonardo napustio posao. Ostale su i grafičke re-
produkcije iz 16.vijeka, ali najbolji je poznati Rubensov
crtež iz Louvrea, koji je umjetnički adekvatno reproducirao
Propyläen IX, sav polet i snagu Leonardovu. Prema Rubensu rezao je Gerard
123 Edelinck svoj bakrorez. Kako su morale izgledati pokrajne
Suida 153,154 scene u Leonardovoj zamisli može se naslutiti iz original-
nih crteža u venecijanskoj Akademiji.

O toku rada sačuvalo se dovoljno dokumenata. Narudžba
je uslijedila oktobra 1503, u februaru 1505, počelo se sa
dizanjem skela u Vijećnici. U maju 1506. zatražio je Leo-
nardo tromjesečni dopust za Milan i time je rad prekinut.
Navodno se već ranije ispostavila griješka u tehničkom na-
činu slikanja u receptu, ukoliko se može vjerovati Anonimu
Magliabecchianu. Definitivno je uništena nakon 1557. sa Va-
sarievom pregradnjom sale. A pravi uzrok zbog kojeg je Leo-
nardo djelo napustio je taj što ga je sam u svom razvoju
bio prerastao.

Propyläen IX, tb.II. A to isto doba slikao je Leonardo Monu Lisu. To dje-
lo izgleda kao vrhunac njegova stvaranja, kao djelo u kome
je on osjetio najveće užitke stvaranja. Nelijepa žena mir-
nih obrisa stoji u sfumatu jednog sumraka sa beskrajnim
prostorom u pozadini. Boje smeđe i plave povezuju lik i
Grandi Maestri Leonado VI. prostor u cjelinu kakva više nikad nije dostignuta sve do
Rembrandtovih chiaroscura. To kako je Leonardo vidio i na-
slikao ženu Francesca del Giocondo, to je način sasvim li-
Rosenberg 99 čan, samo njegov, iznad svih konvencionalnosti i iznad de-
koracije u običnom smislu riječi. Vasari saopćava da je na
njoj Leonardo radio 4 godine od početka 1503 - augusta 1506.
Prilikom odlaska u Milan, Leonardo je djelo uzeo sa sobom i
dalje u Francusku, a kad je Vasari o njoj pisao, tradicija
je bila još sasvim živa. Kasnije je slika dospjela u Fon-
tainebleau, Versailles i Louvre. Sa više slojeva firnisa
ona se mnogo izmjenila, a i boje su strahovito alterirale.
Prema opisima kolorit je bio intenzivan i prirodan, inkar-
nat topao, a rukavi žuto-zlatni, odjeća srebrnasto plava.
Sad je sve ovito smeđim atelierskim tonom, ali slika jedva
100 da je išta izgubila na cjelovitom dojmu, kojeg je ostavlja-
la kroz 4 i po vijeka na sve svoje gledaoce. Taj dojam ne
sastoji se samo u produhovljenom licu te nelijepe žene, ko-
je se po svom tipu i idealu sasvim razlikuje od savremenog

Botticellievog ideala, nego upravo u tom potpuno postignutom jedinstvu predmeta i prostora, jedinstvu koje je
Sirén III, 154 ostvareno upravo tim Leonardovim iznašašćem, sfumatom. Nakon što je izašao iz jednakomjernog quattrocentističkog osvjetljenja, Leonardo je u stalno tražio zatvorene prostore i tamne pozadine, pred kojima je onda osvjetljavao svoje likove difuznim svijetlom. A kad je kao u Sv. Ani ili Moni Lizi slikao u slobodnom prostoru, onda je pejzaž redovno ovit sumrakom. A kao svijetlo sumraka tako je i sama ličnost zastrta nekim velom, ispod kojeg se zagonetno skriva nejasan karakter. Čak i smiješak je prigušen i zastrt, ka-
Rosenberg, 100 ko ga nalazimo na nekim bistama Desideria da Settignana, zastrt je i pogled pritvorenih očiju. Oblici su modelirani tako delikatnim prelazima i prozirnim sjenama, kako to možda nikad prije ni kasnije nije uspjelo ni jednom slikaru, te svaki dio slike živi intenzivnim životom.

Suida, 144 U vezi sa portretom Gioconde su varijante poluakta, za koje je teško ustanoviti autora, tako karton iz Chantilly, ili slika iz Eremitaža. Teško je pretpostavit da bi ta djela bila mogla nastati bez Leonardove dozvole. Osim
Rosenberg 78 toga ima isto držanje kao i ruke crtež iz Louvrea, koji je trebao predstavljati Izabellu d'Este. Vanrednim kvalitetama glave odgovaraju očite crtačke grješke biste i ramena. Seidlitz je autorstvo pripisao Boltrafiu, kojeg već 1498. možemo sresti u Mantovi. Drugu slobodnu varijaciju tog li-
79 ka nalazimo u crtežu iz Uffizija. Ima pored toga još nekoliko djela kod kojih se može pretpostaviti veća ili manja saradnja ili bar crtež i zamisao Leonardova.

Suida 152 Tako postoji i u Milanesievim noticama uz Vasaria vijest da od Leonarda potječe crtež Oslobođenja Andromede od Piera di Cosima. Leonardovi monografi nisu se mnogo bavili tom slikom, premda se (po mišljenju Suide) mogu na njoj zapaziti mnogi elementi Leonardove umjetnosti.

A posljednja slika, koja se sa sigurnošću može pripi-
Grandi Maestri Leonardo, VIII. sati Leonardu, je Sv. Ivan Krstitelj iz Louvrea. To je vjerojatno onaj Sv. Ivan, kojeg je 1517. Leonardo u Cloux-u po-
Suida, 150 kazao kardinalu Aragonskom, ukoliko ovo djelo uopće pripada Leonardu. Mnogi misle da neki dijelovi i neke osebine (tako na pr. odviše sumarno oblikovano tijelo) govore protiv Leonardova autorstva, ali novija istraživanja utvrdila
149 su originalnost tog djela, što se može vidjeti svakim poređenjem sa kojom od učeničkih kopija. U vezi sa tim treba spomenuti i onog Sv. Iv. Krstitelja iz Louvrea, koji je oko 1695. premaljan i pretvoren u Bacchusa. To dokazuju i tri stare kopije tog motiva, koje još predstavljaju Sv. Ivana.
169 Suida je sa mnogim drugima mišljenja da ova rasuta i centrifugalna kompozicija udova ne može potjecati od Leonarda, te se slaže sa G. Trizzonievim mišljenjem da lik treba atribuirati Cesare da Sestu, a pejzaž Bernazzanu. Tek temeljita restauracija moći će eventualno definitivno potvrditi i tu atribuciju.

Mnoštvo kopija, varijacija i crteža iz Leonardova
kruga otkrivaju postojanje motiva Lede, koju stvarno
Suida, 164 spominje Anonimo Magliabecchiano već 1540. Radi se zapra-
vo o dva tipa: o klečećoj i stajaćoj Ledi. Neki Leonardo-
vi crteži iz Windsora poklapaju se sa jednom, valjda Giam-
petrinovom, slobodnom kopijom po Leonardu iz dvorca Neu-
Propyläen IX, wied. Teško je zamisliti, da bi Leonardo mogao komponirati
125 jednu ovako rastrganu figuru, Ali ona se vraća na još dva
Sirén, III, 195 crteža (ovaj put s labudom), od kojih je onaj Chatsworta
Rosenberg, 132 neosporno originalan. Stojeću Ledu varira nekoliko crteža,
Propyläen IX, a od kopija je najbolja ona u galeriji Borghese, sa van-
124 rednom ponderacijom i linijom tijela. A možda još bolju
Sirén, III, 188 predodžbu o nestalom originalu daje ona kopija iz Louvrea,
Suida, 165 zapravo samo crtež sa retelom od nekog dobrog crtača, koji
je neobičnom uvjerljivošću i gracijom znao oblikovati ti-
163 jelo tako izrazito leonardovskog tipa. Sa manjim ili većim
razlikama postoji još nekoliko varijanta, kao na pr. ona
nekad u zbirci Spiridon u Rimu. Taj motiv Lede okupirao
Rosen. 134 je Leonarda u Firenzi između 1501-1506, a iz kraja tog
razdoblja potječe i Rafaelov crtež Lede iz Windsora.

Rosenberg, 34 Motivu Lede treba dodati motiv Flore, kojeg poznaje-
mo iz nekih slika, ali najbolje iz voštane biste iz Berli-
na, a koja svakako potječe iz Leonardove botege ili iz nje-
gove uže okoline.

Time bismo iscrpili i zaokružili u glavnim obrisima
današnje naše poznavanje Leonardova životnog djela. Djela,
koje je upravo nadčovječansko u svom problematskom, nova-
torskom i istraživalačkom prodiranju u do tad nepoznata
108 područja likovnog oblikovanja. Sudbina historije htjela je
da upravo to ogromno djelo dođe do nas samo u fragmentima.
Ali ne samo što je velik broj Leonardovih radova nepovrat-
no izgubljen, nego je i njegova vlastita problematska na-
110 tura uslovila pojavu da je često napuštao svoja djela i
prije njihova završetka. Čim je on u procesu stvaranja ri-
ješio izvjestan problem, čim ga je nadišao, on je svoje
djelo ostavljao i čak bježao od njega. Tako su nam ostali
samo tragovi Poklonstva Kraljeva, Sv.Jerolima, Bitke kod
Anghiaria, dok mnoga djela možemo s mukom rekonstruirati
preko radova sljedbenika. A upravo iz kruga tih sljedbeni-
ka i iz širokog kruga utjecaja, koje je Leonardo izvršio,
100 može se utvrditi ogromno značenje njegovih iznašašća. Umjet-
nost Leonardova okrunila je sva istraživanja quattrocenta
i kao oličenje firentinskog racionalističkog duha i egzakt-
nog posmatranja prirode omogućila i izvršila prelaz u
umjetnost 16. vijeka.

Leonardo u talijanskoj renesansi znači vrhunac u na-
učnom istraživanju prirode, njegova naučna otkrića pred-
stavljaju u to doba najvišu pobjedu ljudske svijesti. Nje-
gova umjetnost znači u stvari osvješćenje umjetnosti, uno-
šenje svijesti (egzaktne i jasne ljudske istraživalačke mi-
sli) u umjetnost. Umjetnička sadržajnost i veličina njego-
va djela nije zato trpjela, ona je dapače bila potencirana.
Ona je bila potencirana zbog toga što ova nužna likovna,

slikarska problematika, ova racionalizacija nije bila cilj,
nego sredstvo ostvarenja izraza. Duboki ljudski humani sa-
držaj njegovih kompozicija mogao je tek nakon toga doći do
Rosenberg 124 punog izražaja.

Ako posmatramo danas Leonardov rad ne samo preko nje-
govih radova, nego i preko njegovih traktata, moći ćemo o-
paziti da je on samo jedan dio onoga mogao likovno ostva-
riti u definitivnom djelu, što je inače opažao direktnim
posmatranjem prirode i formulirao u svojim spisima. Izgle-
99 da da je on tek oprezno slijedio svoja posmatranja, kon-
centrisao pažnju na bitne, a zanemarivao sporedne momente.
On je tako opažao svo kromatsko bogatstvo prirode, ali on
tu šarolikost nije na svojim slikama nikad u potpunosti
iskorištavao - kao što nije volio slikati reflekse i plave
tonove bačenih sjena u pleinairu, premda ih je opažao (ka-
ko će to kasnije činiti Paolo Veronese). Ono što je za nje-
ga osnovno, to je točno smještanje likova u prostor, isprav-
na svjetlosna i koloristička relacija prema pejzažu, dakle
njihovo povezivanje s njim u nerazdvojivu cjelinu, što u-
pravo i daje veličinu njegovim portretima. A glavno sred-
17 stvo, kojim je Leonardo to postizao, to je svijetlo,isprav-
no vrednovanje svijetla i ostvarenje atmosfere, koja ovija
te likove i oblikuje ih kao volumene prozirnim sjenama. A
ne manje pažljivo oblikuje Leonardo i prostor sa zračnom
perspektivom, koja briše lokalne boje pejzaža u daljini.
Prirodu, koju je slikao u njenoj realnosti i ljepoti, Leo-
nardo je istraživao i svladavao svojom naučnom misli i
otkrivao njene zakonitosti: u geologiji, metereologiji,bo-
tanici, hidraulici, optici, u cijelom nizu nauka, a osobi-
to u matematici, koju je on cijenio među znanostima onako,
1 kako je slikarstvo cijenio među umjetnostima. I on je u
tom svom pobjedonosnom pohodu došao do svojih granica.Pra-
vu ulogu boje u modeliranju oblika on nije dokučio, u to
slikarsko područje prodrijeti će tek velika venecijanska
linija koja ide od Giorgionea do Tiziana. Njegovi likovi
nisu funkcija boje i njenih tonova, nego svijetla i sjene,
i sa svojim chiaroscuro-modeliranjem Leonardo je ostao Fi-
rentinac do kraja. Ali to ga nije moglo spriječiti da u
tim okvirima svojim genijem oblikuje ljepotu ljudskog ti-
jela i ljudske duše.

Razvoj visoke renesanse (oko 1500) ima bez obzira na
Leonardova izbivanja iz Firenze, svoj centar na obali Arna.
Leonardo je u svom drugom boravku nakon povratka iz Milana,
to jest 1500-1505, unatoč putovanja po srednjoj Italiji,
izvršio velik upliv u Firenzi. Izgleda da je upravo to do-
ba bilo za razvoj firentinskog slikarstva od epohalnog zna-
čenja. God. 1503. počimlje rad na Monni Lisi i na kartonu
za bitku kod Anghiaria u atelieru u samostanu S.Maria No-
vella. Sa njim su znanstvena istraživanja firentinske ško-
le došla do najvišeg rezultata, kojeg je bilo moguće dosti-
ći. Preostao je još jedino nadljudski Michelangelov jezik
volumena i linija.

Escher, 204 Michelangelo znači divovsko uzvišenje čovječje vitalnosti, izraz duše preko oblika tijela. On završava anatomsku i fizičko-tjelesno problematiku quattrocenta ulazi u klasiku visoke renesanse s apsolutnim majstorstvom oblika, bež obzira na prostor koji je ostao nesavladan. Njegova težina skršila je zapravo svu umjetnost Italije i zadržala razvitak svugdje osim u Veneciji ili bolje izvršivši svoj utjecaj na lagunama nekoliko decenija kasnije, nego li na kontinentu, koji je kroz cijelu drugu polovinu 16. vijeka prolazio periodom manirizma.

Dok Leonardo znači u pogledu reljefa prevazilaženja firentinskog plasticiteta sa sfumaturama atmosfere, Michelangelo znači završetak, ali i ostajanje u okviru firen-
Mackovsky, 43 tinske chiaroschuro modelacije. Njegovo prvo slikarsko djelo, Tondo sv. obitelji iz Uffizija, nastaje upravo tada, 1503, sa principom : postići plastičnost pošto poto, sa sredstvima točnog crteža i običnog firentinskog chiaroscura. Boja nije ni lokalna nego sasvim akcidentalna i apstraktna. A feb. 1505. karton bitke kod Cascine već je u glavnom gotov , taj njegov konkurentski rad na temi sličnoj Leonardovoj, dok 1508. započima rad na stropu Sikstine u Rimu.

A upravo u to vrijeme, 1504, došao je iz Peruginove radionice u Firenzu Rafael i kroz 4 godine školuje se umbrijski slikar na strogim firentinskim disciplinama. Od 1508-9. on je opet u Umbriji i Urbinu, a 1508. počima istovremeno sa Michelangelovim boravkom i njegova sjajna rimska epoha. U samoj Firenzi Rafael je daleko više primio, nego li doprinio razvoju njene škole za vrijeme tog svog boravka. Zapravo su sva ta tri velika genija visoke renesanse bili samo privremeno i prolazno pripadnici firentinske škole, koja se uz njih postepeno razvijela preko Albertinellia i fra Bartolomea do razriješenja stroge plastič-
Knapp: Del Sarto, 72 nosti u kolorističkoj fazi Andrea del Sarto. Kako je fra Bartolomeo umro 1517, Andrea del Sarto 1531, dok je Rafael umro 1520, nema zapreke da prije nego li tu lokalnu firentinsku školu cinquecenta, predemo Rafaelovo životno djelo, smatrajući ga jednim ogrankom firentinske linije, koji se uglavnom odvija u Rimu.

III. RAFAEL SANTI (1483.- 1520.)

Propyläen IX.
i tb.VII. 150

Rafael predstavlja svojom umjetnošću dovršenje talijanske renesanse u akademskom značenju riječi. To znači da je Rafael u formalnom smislu završio njen razvoj,mislimo naravno u firentinsko-umbrijskoj liniji crteža i plasticiteta. Koloristička umjetnost ostala je izvan domašaja njegova stila i shvatanja. Ali je zato formalna savršenost oblika učinila od njega za nekoliko vijekova klasičnim i nedostižnim uzorom svih Akademija.

Tipičan renesansni umjetnik, obrazovan u Urbinu,Perugi, Firenzi i Rimu, dakle u centrima tadašnjeg humanizma, prijatelj Baldassara Castiglione i Agostina Chigi, on predstavlja umjetnika, koji se nalazi u maksimalnom posjedu kulture svog doba. Premda jedan od onih, koji se nalazi na čelu svog vremena i završava izgradnju renesansnog slikarstva u više linija, à osobito u liniji kompozicije i idealnog oblika, on ipak nije bio jedan od onih koji krče puteve nezaustavljivom snagom, koji istražuju i grčevito traže nov izraz za saznanja koja su u svom životu otkrili i stekli. On nije bio istraživač i problematičar u smislu Piera della Francesca, Leonarda, Michelangela, Giorgionea i Tiziana, ali on je u svom okviru, postigao kao malo tko: savršenu harmoničnost izraza.

Priznanje koje mu je historija umjetnosti davala variralo je kroz stoljeća Vasari, Giovio i Lodovico Dolce još ga priznaju kao jednog od najvećih slikara svih vremena, ali već u 17.vijeku u Italiji pretpostavljaju mu Correggia, dok je Venecijancima uvijek ostao stran. Tek francuski klasicisti (Poussin, Felibien) uzdigli su ga na nedostižni pjedestal, a kasnije Mengs, Winckelmann i ta ocjena ostala je sve do kraja 19.vijeka, kad je prevagnuo nadljudski nemir i napetost, koju su noviji kritičari otkrili u djelima Michelangelovim.

Za razliku od Leonarda i Michelangela suština njegove umjetnosti sastoji se u idealiziranju. Postići najvišu ljepotu oblika, ostvariti ideju idealnog lika na taj način što se iz stvarnosti uzimlju od pojedinih likova najljepši dijelovi (kako je on to stvarno radio), u tom se sastojala tajna, ali i opasnost te umjetnosti, opasnost koja je osobito došla do izražaja kad je ta stvaralačka procedura prešla iz njegovih majstorskih ruku u ruke sljedbenika : rezultat je bio manirizam. Tek savršen crtež i harmoničnost linija mogli su učiniti velikom ovu umjetnost ujednačenih masa,i oblika. Bitno značenja Rafaela počiva na sadržajnosti velikih zidnih dekoracija, na formal-

no savršenom svladavanju tih velikih tema, na kojima su oblici savršeno izjednačeni i smješteni u prostor, a mase ritmizirane.

Rafael se rodio u Urbinu od oca slikara Giov. Santi-a, koji je umro već 1494. Pogrešno je prema tome Vasarijevo navođenje, da je sam otac odveo Rafaela u nauk Pietru Peruginu, jer je Perugino u Perugiu došao definitivno tek 1500. Do tog vremena radio je Rafael u Urbinu u očevoj radioni, koju su vodili Timoteo Viti i Piandimeleto. Tom ranom razdoblju prije dolaska u Perugiu i neposredno iza njega pripadaju neke slike, kao San Viteza, koji pokazuje Vitijeve elemente osobito u pozadini, a ženski lik na desno može se objasniti indirektnim upliv Fr.Francie. Tu se priključuje i Sv.Mihajlo iz Louvrea, kao i Tri Gracije iz Chantilly-a, rađene vjerojatno po nekom antiknom modelu. Osim toga se može po galerijama, a osobito u Venecijanskom skicenbuhu naći crteža, koji po svoj prilici pripadaju najmlađoj Rafaelovoj fazi. Ali teško je nešto sa sigurnošću reći o tim ranim djelima, u kojima se miješa već oko 1500. očiti upliv Perugina, tako o kompoziciono i formalno nerazčlanjenoj Madoni iz K.F.M., te o sasvim perugineskoj Madoni Solly. Na tim pobožnim, čisto umbrijskim slikama Madona se javlja uvijek u polufiguri sa starmalim djetetom, koje tek pomalo poprima karakter lijepog djeteta, kao što i Madona zapravo već vrlo rano teži idealnoj ljepoti i odvaja se od Peruginovog tipa (na pr. u Madona Conestabile).

Propyläen IX, 152
Knackfuss 5 4
Propyläen IX, 151
Rosenberg, 3 b
Knackfuss, 7 9 11 10 11
Rosenberg 9

Kad je Perugino 1502 otišao u Firenzu, Rafael je ostao u Perugi radeći na prvom svom velikom djelu: Krunjenju Marije za franciskansku crkvu, danas u Vatikanu, još u Peruginovoj kompoziciji i s tipovima, koji sjećaju na učiljeve, ali sa ljepotom i živošću, koja već nadmašuje učitelja. Sa nepunih 20 godina mladi je Rafael već nadišao školske okvire. A već slijedeće godine (1504.) radi on za Città di Castello sliku, koja se sada nalazi u Breri. To je "Lo sposalizio", rađen potpuno u dispoziciji Peruginovoj, ali i tu je on svog učitelja daleko nadmašio u ljepoti, slobodi i životnosti svake i najmanje pojedinosti, u likovima kao i arhitekturi hrama u pozadini. Prema Vasariu upravo u to doba Pinturicchio, koji je radio u biblioteci Siene, pozvao je Rafaela da mu pomogne kod kartona; tragovi Rafaela ne mogu se naći, ali ta vijest pokazuje koliko je već tada bio njegov ugled. A nakon Siene i kraćeg boravka u Urbinu na dvoru Guidobalda Montefeltre, dođe napokon Rafael u Firenzu, gdje se upravo Leonardo nalazio na vrhuncu, a mladi Michelangelo započimao svoj uspon. Sprijateljio se Rafael samo sa fra Bartolomeom, a studirao je i po svim starim Firentincima, osobito po Masacciu, zato prirodnost i životnost i odlikuju firentinska djela Rafaelova od onih umbrijsko-peruginske epohe. Premda još zadugo on nije zanijekao sasvim svog starog učitelja Perugina, ipak je djelovanje Firenze, a osobito Leonarda, u znaku kojeg je ona tada stajala, bilo ogromno i ta

Propyläen IX, 153 154
Rosenberg, 10
Propyläen IX, 155
Rosenberg 13
Laurens ed.VIII
Knackfuss 21

firentinska faza (1504-8) je zapravo faza preloma i stro-
gog studija forme. Kao nedostižan uzor lebdjela je Monna
Lisa pred očima mladog Rafaela dok je radio portrete
Rosenberg, 14 a,b Agnola i Magdalene Doni iz palače Pitti, djela koja poka-
zuju sve tragove početništva, ali i velike nadarenosti.

G.1505. i 1506. boravi Rafael opet neko vrijeme u
Perugi, radeći neke oltare, kao što je Madona Ansidei, ma-
Knackfuss, 28 log Sv.Jurja, koji se sada nalazi u Ermitage-u, a zatim,
Rosenberg, 29 opet u Firenzi, niz Madona od 1506-8, na kojima i leži te-
Laurens I. žište njegova rada u ovom razdoblju. Ali nadzemaljska um-
brijska sadržina Peruginovih Madona, koja nije mogla da
280 izađe iz poznate perugineskne šeme, u Firenzi postaje sa-
Rosenberg, 16 svim zemaljska i realna ljepota. Madona del Granduca, iz
Knackfuss, 27 posjeda nadvojvode Ferdinanda III. Toskanskog, prva je u
-"- 30 tom nizu, ali ona je još tužna i božanska Teotokos. No
Rosenberg, 17 već Madona Tempi je mati, koja slobodno pokazuje svoju
Propyläen IX, 156 sasvim zemaljska ljubav prema djetetu i taj odnos postaje
Knackfuss, 34 44 sve nježniji i ljudskiji, kao u Madoni Colonna. Mnoštvo
Apolo 320 322 crteža, kao i tragovi propalih slika, odaju vanredno plo-
32 dnu maštu Rafaelovu u oblikovanju uvijek novih položaja i
-"- 9 39 odnosa. Obogaćenje motiva sa Sv.Ivanom i širokim pejzažom
Propyläen IX, 157 pokazuje Madona Terraunova. Ali taj je motiv mnogo slobod-
Laurens, na sl. nije prikazan, unatoč fra bartolomeovski stroge kompozici-
Rosenberg, 25 je u trokutu, u trim slikama, od kojih je prva t.zv.Mado-
Prop.IX, 158 na im Grünen iz Beča (iz 1505/6), koja pokazuje studij
Knackfuss, 37 Leonarda; zatim Madona sa češljugarom, koja se nalazi u
267/1 38, 40 Uffiziju sa osobito djetinjastim odnosom djece. Treća u
Prop.IX, tb.III tom nizu je "La belle jardinère" iz Louvrea, sa možda naj-
Laurens, II. ljepšim bambinom kojeg je renesansa dala. Slijedi Madona
Rosenberg, 27 Esterhazy i nekoliko invencija Sv.obitelji, kao što je Fa-
Apolo 321 milija Canigiani, komponirana u strogoj klasičnoj šemi. Tom
Knackfuss, 47 razdoblju i tom načinu pripada i Sv.Katarina iz Nat. gal.,
Prop.IX, 162 pravi cinquecentistički lik. A pri kraju tog razdoblja na-
Rosenberg, 31 stala je slika sa Pokopom Kristovim, rađena za por.Baglio-
Knackfuss, 49 ni u Perugi, koncipirana u pokretu pod uplivom Michelange-
la, koji upliv Rafael naravno nije mogao prevladati, te je
rezultat bio sasvim neharmoničan, sa usiljenim kretnjama
Knackfuss, 50 i praznom osjećajnošću. Madona del Baldacchino postavlje-
na je kao kakva venecijanska slika u načinu Antonellove i
Prop.IX, 163 Bellinijeva S.Conversazione. Ta je slika ostala nedovršena
279/7 uslijed Rafaelova odlaska u Rim, a dovršili su je njegovi
učenici.

Ova firentinska perioda znači u Rafaelovu razvoju
prevladavanje umbrijske sentimentalne pobožnosti kao umjet-
ničkog stila, prelaz na realnost tijela i pokreta, crtanje
Prop.IX. 164 po aktu i živom modelu. Studirao je, izgleda, osobito Dona-
tella, a reagirao je i na Leonarda, premda nije u stanju
da ga slijedi u njegovim dostignućima. Ipak je pod njegovim
uplivom razradio svoj tip ženske ljepote, a crtež mu je po-
stao elastičniji. Od fra Bartolomea preuzeo je strogu arhi-
tektoniku grupiranja, dok je Michelangelo, čini se, bio vi-

soko iznad njegovih mogućnosti, kako to očito pokazuje Pokop Kristov.

Prelaz u Rim i zadaće, koje je Julije II mogao postaviti Rafaelu, stvorili su zapravo Rafaelovu umjetnost. I Michelangelo je od proljeća 1508. radio u Sikstini, a za
Knackfuss, 55 tog velikog renesansnog papu radio je već odavno Bramente,
56,58 koji je dvadesetpetgodišnjeg Rafaela i pozvao u Rim.

Rosenberg, 39 Rimsko razdoblje obuhvaća velike dekorativne radove u Vatikanu i izvan njega. Dolazi uslijed toga do povećanja forme i kompozicije velikih tema, do punog rascvata najboljih Rafaelovih odlika. Pojedinosti nestaju, oblici se sažimlju do grandioznosti, velike pokrenute mase razvijaju se na tim površinama, a forme i arhitektonika slike postizavaju sve strožiju zakonitost, što se može pratiti
43 od Disputte do Parnasa.

Propyläen, 166 Prvi veliki dekorativni kompleks u Stanza della
Rosenberg, 39 Segnatura nastao je od 1508-11, a obuhvaća četiri velika
43,48,49 motiva teologije, filozofije, poezije i pravde, koje su
Propyläen, 165 kao personifikacije prikazane na stropu u medaljonima. To
Rosenberg, 48,49 su snažni ženski likovi na svjetlom mozaiku, dok su od
45 prizora u pačetvorinama vanredni u kretnji i oblicima Prvi
40 grijeh i Sud Salamonov. Na zidovima pak prikazane su četi-
Propyläen, 167 ri velike scene. Prva u nizu je Disputa, prva cinquecentistička velika kompozicija u pravom smislu riječi. Samo u donjem dijelu scene, u grupama disputirajućih crkvenih otaca, postigao je Rafael punu slobodu komponiranja i leonardovsku živost pokreta. Naprama Disputi nalazi se Aten-
Rosenberg, 42 ska škola, kao glorifikacija filozofske znanosti naprama
Propyläen, 169 glorifikaciji religije. Filozofi grčki okupljeni su oko Platona i Aristotela u idealnom renesansnom prostoru, centralnoj kupolnoj građevini. Kao u Disputi monstranca na oltaru, tako je ovdje desna ruka Aristotelova kompoziciono i perspektivno središte slike, koja vanrednim majstorstvom opisuje naučanje i slušanje, razmišljanje i istraživanje, sa mnoštvom ekspresivnih kretnja i karakternih portreta. Sprijeda, desno, su geometri s Arhimedom i astronomi, lijevo gramatičari, aritmetičari i muzičari u svim fazama studija. Sa nekoliko figura (osobito sa ležećim Diogenesom na stubama, na pr.) povezan je taj prednji plan sa stražnjim planom, koji opet sav pršti od živosti i diskusije. Prostornost scene pojačana je dubokim prostorom arhitekture.

Ostala dva zida Stanze della Segnatura razbita su sa po jednim prozorom, zato je i ukomponiranje slika pružalo poteškoća. Prizor zakonodavstva razdijelio je Rafael na
Propyläen, 170 tri neovisne slike: gore alegorične figure a sa strane :
Rosenberg, 47 Davanje Pandekta i Dekretalija, slike sasvim prosječne, unatoč nekih lijepih karakternih portreta. Ali suprotni zid je Rafael ipak obuhvatio jedinstvenom scenom i naslikao na
Propyläen, 168 njemu svoj Parnas sa muzama i pjesnicima, vanrednim liko-
Rosenberg, 41 vima okupljenim oko Apolona. Ali nije u tim pojedinim liko-

Vent.IX./2 146 vima glavna snaga Rafaelova, nego upravo u cjelovitosti utiska, u koordiniranju i ujednačenju linija i masa, u savršenom spajanju likovnog i dekorativnog djelovanja. Dakle već u prvim svojim rimskim radovima podlegao je Rafael monumentalnim zahtjevima Rima i uzdigao svoj način do širine, koja u okviru Firenze više jedva da je bila moguća. Uloga papinskog dvora i crkve u obrazovanju visoke renesanse više je nego uočljiva u slučaju Rafaelom, koji bi u Firenzi bio ostao slikar Madona i oltarnih slika.

U to vrijeme, dok je Rafael radio u Stanza della Segnatura, nastao je i niz Madona, koje se većom ozbiljnošću razlikuju od firentinskih, a energičnijeg su crteža i jačeg kolorita, kao što je Madona sa diademom iz Louvra ili Madona, što se nekad nalazila u Loretu, a od koje je sačuvana samo kopija. Premda u toj fazi Rafael pojačava divinizaciju svojih tipova, to su još uvijek zemaljske ljepotice i bambini uvijek studirani po živim modelima. Isus u toj fazi postaje središte kompozicije i zamisli; kao na napuljskoj Sv. obitelji, koja je daleko komplikovanija u slikovitosti. To je slučaj i u t. zv. Madoni del Passeggio, koje atribucija nije sigurna. Svi ti radovi nose u bojama oznake učenika i botege, koja nikad nije mogla zadovoljiti potražnju za tim slikama. One pak, koje su u cijelosti izvedene Rafaelovom rukom, kao Madona Alba iz Ermitagea, pokazuju to na prvi pogled. Ali niti jedna Rafaelova Madona ne odaje toliko veličine kao jednostavna i prirodna Madonna della Sedia, koja je bez sumnje jedna od najpopularnijih slika renesanse, za koju se održala legenda da ju je Rafael naslikao na ulici po slučajnom živom modelu. Potpuna uravnoteženost kompozicije, smišljenost svake i najmanje pojedinosti, spojeno je u tom djelu zaista sa najvećom jednostavnošću. A iz tog su doba i dvije oltarne slike: Madonna di Foligno, sa vanrednim malim anđelom u sredini. Druga oltarna slika iz Napulja, danas u Madridu jest t. zv. Madona sa ribom, koja je jedno od koloristički najboljih djela Rafaelovih, razrađena toplim bojama u chiaroscuru.

[Margin: Knackfuss, 73; Rosenberg, 81b; Knackfuss, 71; 74; Rosenberg, 81a; 38; Knackfuss, 76; Rosenberg, 78; Knackfuss, 80; Laurens VI.; Rosenberg, 62; 65]

Prop. IX. tb. XI. A u to doba uzeo je Rafael k sebi kao rezača Marcantonia Raimondi, čijim bakrorezima zahvaljujemo poznavanje mnogih njegovih stvari.

IX. 171 Drugi veliki ciklus u Stanzama posvećen je veličanju crkve. U t. zv. Stanza d'Eliodoro prva scena prikazuje Tjeranje Heliodora iz jerusalemskog hrama, sa Julijem II na lijevoj strani. Kretanje masa na toj slici već je sasvim asimetrično, dramatsko zbivanje prebačeno je sasvim na desnu stranu, prostor je uvjerljiviji, a plastičnost figura maksimalna. Sasvim je slična ekvilibrija provedena na Susretu Leona I i Atile: dijagonalnom kretanju sa desna suprotstavlja se mirna grupa Leona I na lijevoj strani i lebdeći apostoli u visini. Oblici su postali herojski, ilustrirajući simbolički restauraciju papinske moći u crkvenoj državi. Triumf vjere nad sumnjom ilustrira Misa u Bolseni, koja prikazuje kako se svećeniku, koji

[Margin: Rosenberg, 50; 51; Prop. IX. 174; Rosenberg, 52]

Propyläen, 172 je sumnjao u transsupstancijaciju na hostiji pojavila
Vant. IX/2,184 kaplja krvi. Vanredni portreti iz papinske pratnje i spret-
185 na razdioba grupa na, prozorom iskidanom, prostoru čini tu
180 scenu jednom od najboljih fresaka ciklusa. Četvrta freska,
Rosenberg, 53 Oslobođenje Sv.Petra, simbolizuje oslobođenje crkve i crkve-
Prop.IX, 173 ne države od laičke vlasti. Na toj sceni sve je prebačeno
na svijetlo i svjetlonosne efekte, koji osvjetljuju noćni
prizor oslobođenja sv.Petra. S tom freskom završena je
1514. soba Heliodorova i Rafael je najslavniji slikar Sr.
Vent. 293 Italije. "Nije živio kao slikar, nego kao knez", piše Vasa-
ri. On je nakon smrti Bramanteove g.1514. i graditelj crkve
Sv.Petra, te se svim žarom baca na studij arhitekture i an-
tiknih spomenika. Ali njegovi planovi Sv.Petra bili su ka-
snije odbačeni. Od ostalih arhitektonskih radova sačuvan
je Pal.Pandolfini.

Prop.IX, 175 Od 1514-17. nastale su freske treće vatikanske dvo-
Rosenberg, 54 rane, Stanze dell' Incendio, u kojoj se slave djela papa.
Glavna slika, koja je i dala ime cijeloj stanzi je Požar
borga, koja odaje svu Rafaelovu veličinu u crtežu i spon-
tanoj kompoziciji, premda je već i ona izvedena od učeni-
ka. Kompozicija je zapravo rasuta i podjeljena na pojedine
grupe, ali vrlo živa u cjelokupnosti i u detaljima, koliko-
god povezivanje s arhitekturom nije najuspjelije. Na lije-
Knackfuss, 92 vo je vanredna grupa, koja se spašava iz gorećeg grada, de-
93 sno je uzbuđena grupa djevojaka, što nose vodu za gašenje.
Ali centralna grupa žena možda je najljepša od svih, tako
da je Požar borga u Rafaelovu opusu bio neiscrpno vrelo
studija i podražavanja kod učenika i sljedbenika. Učenici
su ne samo izveli, nego uglavnom i razradili u oblicima
Rosenberg, 55 drugu fresku: Bitka kod Ostije, dok učenicima izgleda u
56 cijelosti pripadaju obje posljednje scene: Zakletva očišće-
57 nja Leona III, kao i Krunjenje Karla Velikog, koja je oso-
bito natrpana i nespretna u kompoziciji.

Oblik tih Rafaelovih ostvarenja njihova monumental-
nost i idealizacija sasvim je u skladu sa sadržajnošću, ko-
ju je naručilac nametnuo umjetniku. To više nije umjetnost
Ghirlandajova, građanska i u religioznim temama, to je
umjetnost velike papinske kurije, umjetnost rimska u pravom
Prop.IX, 184, smislu riječi. Ali vatikanski radovi nisu bili jedino pod-
185,186, 187 ručje njegovog slikarskog stvaranja. Tako je za bankara
Rosenberg, 69 Agostina Chigi (u Villi Farnesini) Rafael vlastoručno izra-
Knackfuss, 98 dio Triumf Galateje, vanredan mitološki prizor, tipično re-
nesansni i poganski, koji stvarno inicira bezbrojno mno-
Rosenberg, 68 štvo mitoloških slika cinquecenta. Za tog istog naručioca
Knackfuss, 99 on je, skupa sa Timoteom Viti, izradio u crkvi S.M. della
Prop.IX, 193 Pace zidne slike Proroka i Sibila, od kojih Sibile svakako
pripadaju Rafaelu. To su divni ženski likovi u različitim
stavovima, likovi koji u sebi oličavaju svu veličinu rene-
sansnog shvatanja, svu duboku spoznaju humanističkog čovje-
ka o veličini i plemenitosti glavnog objekta njegove umjet-
nosti: čovjeka samog.

Rosenberg,89-94 U to vrijeme (1515.) pada i papina narudžba za nacr-

Prop.IX, te tepiha, koji su trebali resiti donje dijelove Sikstine,
195-199 a imali su prikazivati djela apostolska. S njima je Rafael
stvorio nekoliko djela, koja spadaju među najbolja njegova
ostvarenja. Tepisi su u neobično kratkom roku izvedeni u
Brüxellesu u radioni majstora Peter van Aelst-a. God.1529.
Rosenberg, 95 već ih je 7 visilo na zidovima, a slijedeće su godine pri-
došla tri preostala izrađena u vuni, svili i zlatu. Nakon
različite sudbine oni su 1808.opet od pape kupljeni, ali
radi derutnog stanja nisu mogli biti upotrebljeni za ukras
Sikstine, Od nanovo otkanih kopija najbolje su one u K.F.M.,
ali daleko zaostaju za originalima, tako da nam tek 7 sre-
Rosenberg, 96 ćom sačuvanih Rafaelovih originalnih kartona (sada u Victo-
97 ria and Albert museum) može dati pravu predodžbu tih neo-
bično jednostavnih, a opet tako snažnih klasičnih naraci-
Knackfuss, 100 ja. Niz scena počima sa Čudovišnim ribolovom, sa svjetlo-
Rosenberg, 90 snim dojmom hladnog jutra na vodi. Zatim slijedi Poziv Sv.
91 Petra, scena prikazana na obali jezera Tiberijade. Zatim
92 Ozdravljenje kljastoga, Smrt Ananije i t.d.

Ogromno mnoštvo zamisli, nacrta, koje je u Stanzama
i tepisima u tim godinama (1514.- 17.) Rafael stvarao ni-
je ga priječilo da istovremeno izvodi vlastoručno velike
uljene slike. Tako je za jedan samostan u Palermu izradio
Knackfuss, 103 sliku nazvanu "Lo spasimo di Sicilia", sada u Pradu, na
104 temelju jedne scene iz Dürerove Pasije. Istovremeno radi
95 malu sliku Vizija Ezehijelova, sada u pal. Pitti, snažnu
Prop.IX, 182 unatoč njenih malih dimenzija. Neosporno je vlastoručan
Rafaelov rad "Sv.Cecilija" (Ak.Bologna), koja je 1516.sti-
gla u Bolognu i smutila navodno duh Francesca Francie. U
toj slici Rafael je stvorio jedno od najboljih djela svo-
je religiozne umjetnosti, sa snažnim realizmom u figurama,
koje su oblikovane otvorenim bojama. Sva četiri sveca su
Vent. IX/2 221 karakterni portreti, samo je onaj sv.Ivana idealiziran do
Rosenberg, 77 nesluđene ljepote. U to doba najvećeg napona Rafaelove
Knackfuss, 112 stvaralačke snage nastala je i Sikstinska madona, rađena
Laurens VII. za Benediktince u Piacenzi, vlastoručno. To je, možda, je-
dna od najpopularnijih Rafaelovih slika, jedna od najpo-
pularnijih religioznih slika uopće. Renesansni humanizam
uzdigao je tu realne oblike ponovno do religiozne ideali-
zacije, koja djeluje uzvišeno upravo tom jednostavnošću
oblika i kompozicije.

Čini se da produhovljeno lice sikstinske Madone ima
crte jednog ženskog portreta poznatog pod imenom La Donna
Laurens, V. Velata iz Pitti Gal. Tom jednostavnom portretu pribrajala
Rosenberg, 74 se prije po sličnosti i t.zv. La Fornarina, koja se sada
atribuira Sebastianu del Piombo.

Knackfuss, 58 Međutim, Portret Julija II, je vjerojatno njegov pr-
Prop.IX, 188 vi i najbolji rimski portrer. To je "jedan dio povijesti"
rekao je Wölfflin za to djelo, kojeg se snažna karakteri-
Laurens III. zacija takmiči sa slikovitom obradbom. Uopće, u doba Leo-
na X, Rafaelovo djelovanje kao portretiste je vrlo znatno.
Međutim mnoštvo portreta, koji su nam poznati iz izvora

nestali su ili su sačuvani u dubioznim kopijama. Tako ni- | Rosenberg, 71
je sigurno da münchenski portret zaista prikazuje Binda Altovitia, kojeg spominje Vasari. Ali i ti ostaci dostaju da Rafaela svrstano među najveće portretiste svih vremena. Tako Portret Trivulzia u Madridu nesumnjivo je od umjetnikove ruke, te portret Baldaasara Castaglione, djelo s neobično zrelim cinquecentističkim slikarskim kvalitetama u toplom usklađenom koloritu. Naprotiv nije sigurno da li je portret Kardinala Rabbiene iz gal.Pitti zaista Rafaelov original. Ali vrhunac njegove portretne djelatnosti Leonovog razdoblja je Portret Leona X sa dva kardinala iz gal.Pitti, kojemu je Rafael unatoč nezgrapnog lika samog modela dao svojom umjetnošću neobičnu snagu i unutrašnju veličinu. U reprodukovanju materije Rafael je u svojim portretima, paralelno s Venecijancima, ostvario slikovitost i toplinu, koja već znači vrhunac zrelosti cinquecenta. Tamno crvenilo materije na njegovim tkaninama i vruće boje inkarnata mogu se takmičiti sa najboljim portretima Tiziana. Posljednji poznati portret, koji je izašao iz Rafaelove radione je Portret Ivane Aragonske, sada u Louvreu, kojeg je po narudžbi kardinala Bibbiene Rafael naslikao prema crtežu jednog njegovog učenika. Prema Vasariu Rafael je naslikao samo glavu, ostalo pripada Giuliu Romanu. Dekorativnost samog djela i izvjesna hladna idealizacija dokazom su da Rafael nije imao pred sobom živog modela.

(Margin: Prop.IX.tb.XIV.; Vent.IX/2, 272; Prop.tb.XIII.; Rosenberg, 76; Knackfuss, 106; Prop.IX., 189; Laurens,IV.; Rosenberg, 132; Knackfuss, 110)

Ali iza 1517. Rafael uopće više nije stizao, uslijed prezaposlenosti, da ijedno djelo dovrši. Naručioci su se zadovoljavali njegovim nacrtom, po kome su učenici izvodili samo djelo. Primjer takvog učeničkog rada je t.zv. Madonna dell'Impannata, to je jedna sasvim rafaeleskna dispozicija sa neobično sretnom kretnjom djeteta, ali sasvim prosječna u izvedbi, osobito u liku Madone. Uopće se ti učenički radovi odlikuju vrlo različitim skalama i skladovima boja, ponegdje i oštrim kontrastima chiaroscura, kao Madridska Sv.Obitelj.

(Margin: 109; Knackfuss, 111; Rosenberg, 131)

Isto tako nije više bilo ni govora o vlastoručnoj izradi fresaka, ali pod njegovim su vodstvom nastala još dva velika fresko ciklusa: vatikanske Loggie i Historije Psihe iz Ville Chigi (Farnesina).

(Margin: Prop.IX,177-179)

U Bramenteovim loggiama do vatikanskih stanza trebalo je riješiti velike dekorativne zadatke i Rafael je tu izradio od 1616.- 18. vanredan sklop dekoracija, koji je nažalost sačuvan samo u ostacima. Upravo su nedavno bili u Rimu, u Titovim kupkama, otkrite zidne dekoracije u stuku i slikama: groteske, koje su tako prozvane, jer su se sačuvale u podzemnim grottama, i Rafael je mobilizirao široki krug učenika i sljedbenika u studiju i precrtavanju antiknih motiva. Ali većina tih dekoracija je bila u antiknom duhu nanovo stvorena. Dok je vodstvo nad deko-

(Margin: Rosenberg, 98; 123; Knackfuss, 114)

racijama imao Giovani da Udine, izradu 52 slike (po četiri u svakoj kupoli svoda) vodio je Giulio Romano sa cijelom grupom učenika. Tu je nastala t.zv. "Rafaelova biblija", slike većinom iz starog zavjeta, prema Vasariu sve po nacrtima majstorovim, ali sudeći po često sasvim prosječnoj kvaliteti, to su vjerojatno većinom bile tek idejne i površne skice sa kojima je Rafael pomagao svojim učenicima. (Rosenberg, 98) Ima u prvoj kupoli i neposrednih Michelangelovih upliva sa svoda Sikstine, ali svakako je najbliža Rafaelu druga kupola loggia sa scenama iz života prvih ljudi, (100 a,b) dok scena Izaka i Rebbeke djeluje kao neka žaur-scena, familijarno osvjetljena kosim svijetlom, što pada kroz otvoreni luk verande. (106 b) Kolikogod nejednaka bila vrijednost tih učeničkih radova, svi oni nose oznake rafaelovske ljepote. (Prop. IX. 184-187)

Drugi fresko ciklus tog doba jesu slike iz života Amora i Psihe u villi Chigi, (Rosenberg, 82-86) dakle antikni motiv u kome je Rafael imao prilike od 1516.-17. razviti svu snagu svog renesansnog osjećanja ljepote. Ciklus obuhvaća šiljate odrezke između lukova, koje je Rafael obrubio girlandama i ispunio likovima u prirodnoj veličini na svjetlo plavom fondu. (Rosenberg, 82 b) Od svih prizora ističe se kompozicija Triju gracija, s kojom jedva da se koje Rafaelovo djelo može mjeriti u ljepoti oblika i skladu komponiranja. (83, a, b) To je prvi put sa tim freskama renesansa oblikovala olimpijske bogove sa svom zrelošću cinquecentističkih oblika. (84, a) Osobito u liku Venere dao je Rafael ideal ženske ljepote visoke renesanse. (85, b) Prema Vasariu Rafael je neke likove ovog ciklusa izradio vlastoručno, ali cjelinu su izveli Giulio Romano i Giovani Fr. Penni, il Fattore, ali izvan svake je sumnje da je sve nacrte izradio Rafael sam, što se vidi i po nekim sačuvanim studijama, koje pokazuju rukopis Rafaelov. (Knackfuss, 118)

G. 1519, nakon završetka Farnesine i Loggia, Rafael se nalazi u naponu svoje snage, zatrpan narudžbama svake vrste od strane pape, opsjedan vječno od privatnika i stranih poslanika. G. 1518. poslao je papa franc. kralju Sv. Mihajla (128) i t.zv. Veliku Sv. Obitelj, (Rosenberg, 130) koje se obje slike sada nalaze u Louvreu. Madona i dijete, koji vjerojatno i potječu od Rafaela mogu se takmičiti sa njegovim najboljim firentinskim madonama. Slikovitost slike postignuta je više jakim svjetlosnim kontrastima, nego li bojama. U svojim posljednim slikama Rafael i njegovi učenici upotrebljavali su oštro zasjenjivanje crnom bojom, koje je naravno zamračivalo sliku i zvučnost njenog kolorita. Ono, međutim, što i tu daje veličinu Rafaelu, to je upravo ta težnja k idealnosti, koja još nije prešla u maniru, kao kod njegovih učenika i manirista uopće. Koliko se Rafael odvajao od realnog modela možemo vidjeti ako pratimo put, koji su njegove zamisli prošle od prvih skica do gotovog ostvarenja. (Knackfuss, 125, 126) Uzdizanje ljudskog lika do idealnosti, koju je zahtjevala tematika, postignuto je ujedno i ostvarenje čovjeka, intenzivnije punije doživljavanje i spoznaja njegove veličine.

Knackfuss, 129 Među posljednje Rafaelove Madone spada madridska
Rosenberg, 72 La Perla, u kojoj je kontrastni chiaroscuro doveden do krajnosti, kao i detaljiranje pojedinosti, ali bez ikakva
80 koloristièkog ugođaja. Jedinstvo boje razbito je sje-
Knackfuss, ~~128~~ nama i u drugoj madridskoj slici, u Posjetu, inače tako
130 punom unutrašnje poezije. Tako je i Sv. Ivan Krstitelj iz
134? Louvrea, originalan i napet u crtežu, ali bez kolorističkog osjećanja, što se vjerojatno može objasniti izvedbom sa strane učenika.

Rosenberg, 134 Posljednje djelo koje potječe djelomično od Rafaelo-
Prop. IX, 200 ve ruke je veliko Uzašašće Kristovo u Vatikanu. Vjerojatno je konkurenca Sebastiana del Piombo nagnala Rafaela da sam više zahvati u djela, koja su izlazila iz njegove ra-
Knackfuss, 135 dione. Vlastoručni rad pokazuju studije u aktu i cijelu je sliku radio sam majstor, osim naravno čisto mehaničkih procedura prenosa i "untermalunga" i osim sudjelovanja jednog pomoćnika u donjim djelovima. To snažno i najdramatskije djelo Rafaelovo podijeljeno je u dva dijela, ali povezano radnjom kao i likovnim elementima u jedinstvenu cjelinu. Smrt je zatekla majstora prije njegova dovršenja g.1520. Iscrpljen već odavno prenapornim radom nije Rafael izdržao napadaj groznice, koju je (prema jednoj pjesmi B. Castiglionea) dobio prilikom iskapanja starina u 37-oj godini života.

487/1

Izašavši iz umbrijske škole religiozne osjećajnosti, on je u kratko vrijeme svog boravka u Firenzi znao prihvatiti strogu disciplinu i egzaktnost firentinske škole. Od "umbrijskog sanjara postao je slikar velikih dramatskih scena" (Wölfflin), a u Rimu je brzo uzdigao ili bolje osnovao rimsku školu, koja je najviše vezana upravo s njegovim imenom. On je zadržao uvijek Peruginovu liniju, mirnu i tihu unutar grčevitosti kasnog quattrocenta, ali je znao uzdići je svojim talentom do takve sveobuhvatnosti, uravnotežiti je s ostalim likovnim elementima i stvoriti umjetnost, koja je ušla ne samo u opći temelj kasne renesanse i baroka, nego i svake klasične umjetnosti uopće.

Umjetnost Rafaelova znači u izvjesnom smislu vrhunac renesanse. Mnoge kvalitete kompozicije, uravnoteženja masa i sila, idealizacija ljudskog lika i sl., došle su s njim do završetka i iscrpljenja. Preći taj okvir - značilo je ući u oblasti kolorističkog rješavanja, a zato monumentalno-religiozna umjetnost Rima i signorijalnih tal. dvorova nije imala ni snage ni potrebe. Ostati u tom okviru - značilo je pokušati razvijati dalje, samo bez genijalnosti Rafaelove, majstorov način, značilo je kretati se u krugu otkrića, koje je samo neki drugi, adekvatno snažan, genij mogao nadići. Ukoliko ne bude došlo do pojave takvog genija, moralo je nužno u okviru istih društvenih i tematskih zadataka - doći do pojave epigonskog manirizma, t.j. do ponavljanja već elaboriranih forma na praznim ostvarenjima bez pravog unutrašnjeg sadržaja. I do

tog je manirizma došlo već kod prvih Rafaelovih učenika i kod mnoštva epigona, koji su,uz Rafaelove,pokušavali eklektički spojiti i Michelangelove uplive. Ali te pojave već izlaze po svom značenju i kvaliteti iz okvira visoke i ulaze u okvir kasne renesanse,i zato ćemo ih razmatrati kasnije u vezi sa svim manirističkim krugovima dekadentne faze srednjotalijanske, lombardske, kao i venecijanske škole Prije toga treba zaokružiti i prikazati neminovni put unutrašnjeg sazrijevanja i unutrašnjeg iscrpljenja umjetnosti, koja je, sa zahirenjem građanstva, izgubila tlo pod nogama t.j. svoju pravu sadržinu. Jedan od posljednjih velikih stupanja k tom sazrijevanju, koji je upravo svojom genijalnošću i doveo do ubrzanja potpunog iscrpljenja, je Michelangelo.

Mackowsky, nasl.

IV. MICHELANGELO BUONAROTTI (1475-1564).

Michelangelo je ne samo najveći kipar svih vremena, koje pozna historija čovječanstva, nego i jedan od najvećih ljudi renesanse, univerzalan u najpunijem značenju te riječi: kipar, slikar, graditelj i ujedno pjesnik,koji u kasnoj renesansi,po neposrednosti i snazi svoje poezije,zauzima najvidnije mjesto. Ako firentinska renesansa započima za Giottom i Danteom, ona završava sa Michelangelom , koji i likovne umjetnosti i poeziju spaja u svojoj osobi i razvija maksimalnu snagu, koju je u jednoj ličnosti humanizam ovog ranog talijanskog građanstva mogao dati.

U svom dugom razvitku od kraja quattrocenta do druge polovine 16.vijeka, on je prošao ili, bolje, ponio dobrim dijelom na svojim leđima tri razvojna stadija renesanse. On je u prvom redu kao nasljednik Bertolda, Verrocchia i Pollajuola završio problematiku tijela, koja je bila jedan od osnovnih problema quattrocenta. Ali iz nje on je redukcijom svih suvišnih izražajnih sredstava ušao u klasiku cinquecenta, proveo apsolutnu sintezu izraza i definirao strogu metodu čiste forme. Visoka renesansa bila je,međutim, za razliku od Leonarda i Rafaela (kako veli Konrad Escher), za Michelangela samo prolazni stadij. U trećoj svojoj fazi on nadčovječanskom snagom posiže opet za prostorom, nastoji da oblike poveže sa njime u cjelinu. Sam plastični jezik čistih oblika, dakle klasična umjetnost sama za sebe, kao da mu nije više dovoljna, on razbija klasični mir i ulazi u baroknu napetost, u proboj ogromnih prostora, koje on kao eminentni plastičar ne može prevladati. Likovni elementi za postizanje ogromnih

atmosferskih prostora i prostora uopće njemu nisu bili dostupni, jer oni su zahtjevali da slikar bude u posjedu svih kolorističkih rezultata Venecije. Zato je taj proboj Michelangela iz visoke renesanse nužno morao biti jednostran, te je barok stvarno i uslijedio, ne izravno kao rezultat umjetnosti Michelangelove, nego kasnije, kao rezultat mnogih drugih rezultata i napora.

Fr.Knapp, 52 Prikazati i shvatiti Michelangela kao slikara nije
moguće ako ga ujedno ne prikažemo i kao kipara i pjesnika u svoj njegovoj sveobuhvatnosti. I u slikarstvu on je u prvom rédu plastičar, on dakle stoji čvrsto u firentinskoj tradiciji, samo što još više naglašava plastični izraz t.j. ljudsko tijelo, a apstrahira prostor. U poznavanju svog osnovnog izražajnog sredstva t.j. anatomije, on je daleko za sobom ostavio sve svoje firentinske prethodnike, tako da je svako njegovo djelo duboko ukotvljeno u stvarnost prirode, u egzaktnost samog objekta. Ono, međutim, što ga najviše odvaja od svih prethodnika jest to što on nikad nije ostajao u okviru samog objekta, nego ga je nadilazio i uvećavao ono što je bitno nalazio u njemu, a apstrahirao nebitno. Samo tako mogao je Michelangelo stvoriti najvišu umjetnost humanizma, veliku pobjedu čovjeka i izdići se iznad prosječnosti.

Ogromna područja unutrašnjeg ljudskog života izrazio je Michelangelo oblicima ljudskog tijela, ono je, dakle postalo čvorištem duševnih konflikata, nosiocem čovječje dra-
Mackowsky, 70 me. Bilo da ravnotežom masa izražava pobjedu duha nad mrač-
nim silama, bilo da u kovitlacu iznosi svu tragediju sukoba, njegovi su oblici uvijek ostvareni u svojoj maksimalnoj kvaliteti, ujednačeni u ravnoteži sila i protusila. U toj grandioznoj igri masa i linija, od kojih se i sastoji njegovo slikarstvo, sasvim je shvatljivo da Michelangelo zanemaruje sve ostale likovne kategorije : boju, prostor, pa i samu fiziognomijsku ekspresiju. Nerijetko su lica njegovih likova okrenuta i zastrta, te kolikogod on mogao da i na svojim licima izrazi veličinu čovjeka, ipak je uvijek dale-
105 ko od svakog fiziognomijskog eksperimentiranja (Escher). A
ono što je bitno u slikarstvu Michelangelovu je apsolutna veza koja postoji između masa i kretnje. Volumeni ljudskih oblika i polet njihovih pokreta tako su neradvojno sjedi-
Knapp, 55 njeni, da nas zahvaćaju i zanose neposredno. I upravo radi
tih njegovih pokrenutih masa može se Michelangela smatrati prvim slikarom talijanskog baroka. Ali radi jednostranosti njegovog plastičnog načina gledanja, radi suprotnosti između forme i osjećanja, koja se javlja u njegovoj zadnjoj fazi, radi nemogućnosti da svoju problematiku masa dovede u sklad sa problematikom prostora - Michelangelo ujedno inicira onu posebnu prelaznu fazu između renesanse i baroka, fa-
67 zu t.zv. manirizma.

U tom smislu Michelangelo znači s jedne strane najhu-

manističniju umjetnost renesansnog razdoblja, koja je u potpunosti iskoristila oblike ljudskog tijela, dakle tekovine građanskog racionalizma firentinske škole; s druge strane on znači nadilaženje realizma 15.vijeka u smislu manirističkog apstrahiranja i idealizacije. Objasniti tu umjetnost može se samo ako uočimo duboke promjene, koje su nastale u društvenim i političkim prilikama talijanskih komuna, ideološkim pomjeranjima u smislu probuđenja religioznosti u raznim pokretima od Savonarole do protureformacije. No kolikogod Michelangelova religioznost ušla kao sadržaj u njegov opus, jasno je da takvu ličnost, koja se prepire s papama i s knezovima, možemo zamisliti tek nakon punog rascvata građanskog individualizma. On je čak odbijao da ga se naziva kiparom. "Ja nisam nikad bio u tom smislu kipar ili slikar, da bih to kao zanat vršio; od toga sam se branio, u čast mome ocu i mome bratu, čak i onda kad sam služio papu; ali i to je bilo pod silom". A kad jednom nije bio primljen u Vatikanu kod pape, pobjegao je iz Rima ostavivši Juliju II.pismo: "Sveti oče, jutros sam na nalog Vaše Svetosti izbačen iz Palače. U vezi s tim stavljam Vam do znanja da će te me od sada unapred, ukoliko me budete zaželili, morati potražiti izvan Rima." Pa unatoč toga što je u svojim mišljenjima i postupcima i on bio vezan svojim vremenom,uslovljen i uokviren restauracijom feudalizma, jedva da je koja druga ličnost renesanse razvila u većoj mjeri vlastitu samosvijest i tako visoko poštovanje čovjeka i njegovog duha, kao upravo Michelangelo. "Divin maestro" bio je ipak pun proturječja, kao što ih je bilo puno i njegovo doba, kojeg je on tako izrazito utjelovio. Kao što je Dante pred dva vijeka utjelovio tipičnost nastajuće renesanse upravo zato što je bio snažna individualnost, tako je i Michelangelo utjelovio u sebi dovršenu renesansu na njenom izmaku (Mackowsky). To se jedno razdoblje historije u praskozorju nove klase, koja se rađala, iscrpilo u vremenskom razdoblju između svoja dva najveća čovjeka. Jedan na početku humanizma izlazeći iz mraka srednjeg vijeka ("e quindi uscimmo a riveder le stelle" - Inf. XXXIV), još krvav od borbe, koja je bila zapravo borba građanstva njegovog velikog rodnog grada, drugi u punom ostvarenju svoje umjetnosti, vladajući suvereno izrazom i svijestan sebe do krajnjih granica, koje mu je samo doba postavljalo, ali ujedno i sav razapet od borbe i nemogućnosti da pređe te granice. Michelangelo je već tonuo u metafiziku, kao što je i kultura renesanse utonula u religioznost protureformacije. Oba su velika Firentinca bila srodna u mnogim svojim karakteristikama, a osobito u svojoj velikoj ljubavi prema Firenzi (Donna Firenze, kako je pjevao Michelangelo), iz koje je prvi, Dante, bio prognan da se do smrti više ne povrati, a Michelangelo otišao je u svojevoljni egzil iz same ljubavi prema njoj.

Michelangelo Buonarotti rodio se slučajno u Caprese 1475, iz stare firentinske pučke obitelji trgovaca i bankara, visokih činovnika komune, ali koja je odavno bila osiromašila. U to doba njegov je otac vršio u Caprese službu

podestata. I djetinjstvo je Michelangelo prošao u relativnom siromaštvu, te je to povrijeđeno samoljublje kasnije kompenzirao tražeći od grofova od Canosse da mu priznaju porijeklo od njihove porodice. Iz svog nezaustavljivog poriva, slomivši otpor porodice, ušao je 1485. u nauk Ghirlandaju. Kasnije je Michelangelo u svom osjećanju superiornosti odbijao da je išta naučio kod tog slikara visokog quattrocenta, ali u svakom slučaju on je slikarske elemente i tehniku naučio u njegovoj botegi. Zasluga je Ghirlandaiova što je brzo uočio kiparski talenat mladog učenika i uputio ga u vrt S.Marco, gdje je Lorenzo de Medici bio obrazovao neke vrsti kiparsku školu i zbirku antiknih iskopina. Učitelj je u toj "Akademiji" bio Bertoldo di Giovanni, sad već vrlo stari i neaktivni firentinski kipar sitne brončane plastike. Michelangelov je talenat izazvao divljenje i zavist, a njegov ponosni karakter doveo je do svađe u kojoj mu je bila razbita kost nosa. Nagrđen,patio je Michelangelo kroz cio život i tragovi te njegove tragedije mogu se naći u mnogim njegovim pjesmama, a i u nadkompenziranoj idealizaciji njegovih nadljudskih likova. Bio je platoničar kao i ostali savremenici, ali platonizam nije kod njega mogao nadomjestiti religiju, niti smiriti suprotnosti, koje su ga razdirale. Tako je cio njegov život prošao u borbi između ljepote i askeze između ljubavi zemaljske i nebeske.

Prvo firentinsko razdoblje

Zapažen ubrzo od Lorenza Magnifica, prešao je na dvor Medicejaca i bio, kao i sinovi Lorenzovi, odgojen od Angela Poliziana u duhu antike i stare toskanske književnosti. A od "anticaglia" medicejskih Michelangelo je naučio izražavati sa grandioznim oblicima, koji su tako vidljivi u prvom njegovom djelu iz casa Buonarotti : "Madoni na stubama". Plitki politirani reljef odvaja se od marmorista quattrocenta sasvim drugim osjećanjem,ozbiljnošću, zapravo tragičnošću. Madonine lika, Mekano i plošno modeliranje sjeća na Desiderija da Settignana, ima i Donatellovih tragova u mekoći nabora i u stafaži djece u pozadini, ali monumentalnost je sasvim nova, Michelangelova. Dijete sa herojskim oblicima zaspalo je na krilu majke,koja kao da ga skriva od sudbine, a prividna nepokretnost cijele kompozicije ispunjena je neobično intenzivnim životom mnogih pojedinosti. Ali dok je tu crtež još nesiguran, kao i sam raspored likova u prostoru, ti su problemi majstorski riješeni u nedovršenom reljefu Borbe Kentaura, također iz Casa Buonarotti. Antikni mitos već u početku njegova djela - razbuktao se u Michelangelovoj fantaziji, ali već u sasvim drukčijoj koncepciji oblika, nego li što je to na poznatom, sasvim quattrocentističkom Bertoldovu reljefu. U visokom reljefu prepliću se motivi kao u neredu, a zapravo uravnoteženi smišljenom kompozicijom masa i pokreta. Obrada je majstorska, a svaki dio tijela pun je života, te se u ovom malom mladenačkom reljefu već

Prop.IX, 462
Mackowsky, 14

Prop.IX, 461
Mackowsky, 17

nalazi sav pozniji opus: Robovi, kao i sikstinske freske
- to je ista unutrašnja napetost koja se osjeća u novopo-
stavljenoj ravnoteži, polet i težina tijela, kretnja kao
izraz duševnih stanja.

Već iz tih prvih djela, u najvišem smislu sintetič-
kih, vidljivo je koliko se Michelangelo odvojio od vlada-
jućih prvaca kasnog quattrocenta: s jedne strane od fizio-
loških strujanja u krugu Pollaiuola, Verrocchia i Bertol-
da, s druge strane od ekspresionističkih egzaltacija u
krugu Botticellia i Filippina, kao i od donekle mehaničke
kompozicijske umjetnosti Ghirlandaia. Asimiliravši sva
Knapp, Abb. 2 iskustva 15.vijeka, on je zapravo svoje uzore potražio me-
đu velikim majstorima prošlosti : kod Massaccia (po čijim
je freskama crtao, kako svjedoči jedan sačuvani list),
Giotta i Antike, dakle u umjetnosti, koja je imala urođen
smisao za monumentalnost oblika. U osnovi Michelangelovog
shvatanja leži od samog početka apstrahiranje od svega
slučajnog i suvišnog, od svakog quattrocentističkog deta-
ljiziranja. Otud i afinitet prema Jacopu della Quercia,či-
jim radovima se Michelangelo u Bologni divio. Ali Michel-
angelo je imao ono što je Jacopu nedostajalo: majstor-
stvo i suvereno vladanje oblicima, on je imao za sobom mo-
numentalnu izražajnost Donatella i dinamiku Pollaiuola, a
iznad svega još i ogromnu sintetičku snagu cinquecenta,ko-
Knapp, 6 jega je sam i inicirao već u svojim prvim radovima. Taj
sintetički jezik osnovnih oblika svojstven je i nedovrše-
nom Apolonu iz K.F.M.,koji se pridaje ovoj ranoj fazi maj-
storovoj.

Lorenzo Magnifico umro je 1492, a Michelangelo je
napustio dvor Medicejaca. Jedan Herkules nadnaravne veli-
čine iz te godine nestao je u Francuskoj. Izgleda da je
to doba savjesnog studiranja anatomije, koju je on shva-
ćao ne statički, nego kao nauku o ljudskom tijelu u pokre-
tu. A to je ujedno i doba Savonarolinih propovjedi i nji-
hovih dubokih utjecaja na Michelangela, koji je u tim go-
dinama proživio vrhunac religioznog fanatizma. Afektivna
priroda Michelangelova podlegla je toj plimi metafizičkog
načina mišljenja, kojoj je ostao stran Leonardo. Od 1494.
Prop.IX., 463 umjetnik je opet na dvoru Piera de' Medici, ali već u no-
Mackowsky, 22 vembru, naslućujući propast kuće Medicejaca, bježi on u
Vasari 3 Veneciju, zatim u Bolognu. Tu je nastao Anđeo sa svijećnja-
kom i dva sveca sa arke Sv. Dominika, mali prigodni radovi
od kojih nosi oznake majstorove veličine jedino anđeo. Me-
kana obrada mramora tu ga,kao i na Bitci kentaura,odvaja
od antiknog načina; osjeća se da je već minulo stoljeće u
kome su radili Desiderio i Rossellino. Sasvim nereligiozni
robustni Anđeo, rađen u doba Savonarolinih propovjedi,ipak
pokazuje Michelangela sasvim daleko od Savonarolina misti-
cizma.

Kad se u proljeću 1495. Michelangelo vratio u Firen-
zu, grad je bio u vlasti Savonarole i Michelangelo nađe

mecenu u Lorenzu di Pierfrancescu iz druge loze Mediceja-ja, koja se u grad povratila sa Francuzima. "Giovannino", kojeg je za nj radio izgubljen je, kao i "Spavajući kupido", koji je izrađen i patiniran kao anticaglia bio od jednog trgovca prodan kao iskopina kardinalu Riariu. Da uredi aferu, koja je nastala putovao je Michelangelo u Rim 1496. u 21-oj godini života. Vatikanski kvart (Città Leonina) izgledao je tada još sasvim sredovječno i po njegovim tadanjim pismima ne može se steći predodžbu o dojmu, kojeg je vječni grad na nj učinio. Ali ono čemu je mladi kipar poklonio svu svoju pažnju, to su rimske zbirke anticaglia. Bio je već tada iskopan Apolon Belvederski, postojali su mnogi ljubitelji starina sa čisto arheološkim interesom za stvari, tako da je Michelangelo uzalud čekao na kakvu narudžbu. Tek mu je rimski plemić Jacopo Galli

Mackowsky, 14 naručio dvije stvari: Kupida, koji je nestao, i Bacchusa
Prop.IX. 465 iz Bargella. U shvatanju oblika i u obradi mramora nastojao se Michelangelo u ovom djelu približiti antici. Sasvim
Knapp , tb. 3 čulno pijano tijelo izbalansirano je savršeno u labilnom kontrapostu, ali ono što jedan antikni kipar nikad ne bi bio učinio, to je upravo ono novo na što se odvažio Michelangelo: prikazati težak porok u jednom ovako plemenitom tijelu. Ali to tijelo je unatoč lijepih oblika, ipak dano mekano i pohotno u svojoj tjelesnosti debelih mesnatih masa, upravo prikladno da bude nosiocem ovog poroka - i u tome se upravo sastoji uspjeh Michelangelov. Naturalistički motiv, kojeg su Grci i Rimljani inkorporirali životinjskim formama satira, dan je ovdje u obliku mladog čovjeka idealnog tijela, ali i neobično lascivne čulnosti. To je ujedno prvo njegovo djelo, kojim je on (daleko bolje od Donatella i Rossellina i Pollaiuola, dao život na samoj koži tijela, u finim prelazima, u drhtavoj napetosti diskretne muskulature, i to je upravo ono što daje unutrašnju produhovljenost ovom tijelu, koje kao da se nalazi između Olimpa i krčme, ali bez uzvišene ljepote Antinousa, na koga inače po koncepciji i podsjeća. Duh renesanse ostaje, dakle, u Michelangela živ, unatoč tolikih istovremenih kapitulacija u Firenzi u vezi sa Savonarolom.

Dok je još radio na Bacchusu dobio je mladi Michelangelo od franc. kardinala Jean de Villiers de la Giolaye na-
Pro. IX, tb. XL. rudžbu za Piètu, koja se danas nalazi u Sv. Petru u Rimu. Od majstorski svladanog naturalističkog motiva pijanog mladića, prelazi Michelangelo naglo na najvišu idealizaciju u okviru ikonografske teme, u kojoj je dao jedno od svojih najboljih kiparskih djela. Ugovor je sklopljen 1498. iste godine kad je u Rimu umro Antonio Pollaiuolo, autor prvih papinskih grobova renesanse. (Siksta IV. i Inocenza VIII.). Zasjeniti te slavljene grobove, to je bila zadaća pred kojom se našao mladi kipar. On je to jednim udarcem i učinio, sa majstorstvom, koje iznenađuje u svakom detalju i najma-
Mackowsky, 28 njeg nabora. Sam motiv nije renesansni, nego nordijski i vjerojatno ga je naručilac tražio. Dovoljno je, međutim, uporediti Michelangelovo djelo sa kakvim kasnogotskim rješe-
Knapp. str. 18 njem, da se osjeti ogromna distanca i snaga renesansnog hu-

manizma, koja je religioznom motivu dala toliko čovječnosti.

Problem, kojeg je Michelangelo riješio, bio je: zatvoriti u jedinstveni obris i kompaktnu masu veliko muško tijelo na krilu žene. Tijelo Krista koje je tu Michelangelo isklesao je vjerojatno najsavršenije mrtvo tijelo u historiji umjetnosti, spuštenih mišica, bez ikakva života, ali sa odjekom života, koji je maločas iz njega izišao. Da bi dao protutežu kipar je razvio nabore na krilu Majke do
Mackowsky, 30 monumentalnosti, možda u tragu Quercine Madone sa portala Sv Petronija u Bologni. Bol je suzdržana i diskretna, u čemu se vidi odvajanje zrele klasike od svih gotičkih ili quattrocentističkih shvatanja, ali religiozni i pobožni karakter tog djela je neosporan: ono je nastalo kao odraz Savonarolina pokreta, te je i bilo kasnije označeno kao "capriccio luterano". Ali kakvo god bilo dogmatsko i religiozno značenje djela, ono ostaje duboko realno i tipično svojom ljudskom sadržajnošću, koju nije, nakon 100 g. renesanse, mogla izbrisati nikakva dogmatika. Sama likovna izradba, koja u oštrini linija i razradi detalja kao da se takmiči sa brončanom tehnikom, čini ovu mramornu grupu jednim od najvećih spomenika skulpture uopće. Dok je još radio na njemu Savonarola je bio u Firenzi spaljen maja 1498. nakon pobjede papine i koliko je Michelangelo duboko osjetio tu tragediju nije pobliže poznato, niti je ostalo zabilježeno u njegovim pismima. Možda upravo zato njegovu umjetnost nije mogao do kraja osjetiti papa, za koga je Pinturicchio izradio luksuriozne apartemente Borgia (Aleksander VI.), kao što ga ni savremeni Rim nije shvatio. Djelo je ostalo po strani od razvitka daljnjih oblika, sve dok ga rastuća slava Michelangelova nije izvukla iz tame. Na prvi poziv iz Firenze, 1501, napustio je Michelangelo Vječni grad. Međutim, R.Rolland točno primjećuje, da je do 1498. nastalo toliko antikizirajućih, nereligioznih djela, kao nikad kasnije upravo u doba Savonaroline borbe i tragedije, da je dakle možda suvišno zaključivati o nekom velikom uplivu Savonarolinom.

U Firenzi je "Consiglio grande" vodio poslove komune i nastojao opet osvojiti Pizu, koja se za upada Karla VIII. bila oslobodila. A Leonardo se opet pojavio u gradu, bavi se geometrijskim istraživanjima i radi na kartonu Sv. Ane, a cio grad, sa gonfalonierom Soderiniem na čelu, stoji pod dojmom njegove umjetnosti i njegove ličnosti. Ovit tajanstvom svog znanja i svojih istraživanja, snažan i suveren u svom racionalizmu, slavan i čašćen, ne skrivajući svoj prezir prema kiparstvu, Leonardo je nužno postao za Michelangela najopasniji i, kako je izgledalo, nedostižni suparnik.

Prop.IX. 464 U augustu 1501. Michelangelo je sklopio ugovor za izradu <u>Davida</u> iz ogromnog mramornog bloka, koji je već 30.
Knapp, 6 g. ležao u radioni katedrale. sa velikom raspuklinom na dnu. Prema Vasariu, Leonardo bi bio odbio taj rad, dok se A.Sansovino, koji se u to vratio iz Portugala, za nj živo

290

interesirao. Ali Michelangelo je shvatio jedinstvenu priliku i iskoristio je u potpunosti da jednim udarcem postane slavan. Kroz tri godine kip je bio gotov.

David, kojeg je Michelangelo izradio na zaprepaštenje Firentinaca, nije bio nježni Donatellov ljepotan quattrocenta, niti kapriciozni Verrocchiov pobjednik. I po motivu i karakteru to djelo nadilazi daleko svu plastiku renesanse. U neodređenom momentu, sa praćkom prebačenom
Mackowsky, 36 preko ramena i srditim pogledom, stvorio je Michelangelo novog "tiranicidu", monumentalnog, a ujedno realističkog u najvišem smislu te riječi. Sva energija izražena je u
Knapp, 7 oštrom pogledu i snažnom zaokretu glave, a bogatstvo oblika i igra mišića predstavlja onaj ideal kome je težio cio 15.vijek. Na stranu bačena lijeva noga je nužda, koju je diktirala pukotina mramornog bloka, a problem je Michelangelo majstorski riješio prebacivši svu težinu tijela na desnu nogu i upravo ta sasvim nova ponderacija daje savršen dojam zatomljene nervoze, napetosti i spremnosti mladog pastira za napadaj.

Postavljen je bio pred Palazzo Vecchio kao simbol republikanskog duha i borbe protiv tiranije. Pristaše Medicejaca bacali su noću na nj kamenje, tim više što je radi "Giganta" bila uklonjena medicejska "Judita" (od Donatella). G.1527. prilikom borbe za Palazzo Veccio jedna bačena klupa razbila je lijevu ruku, a dijelove su pokupili Vasari i Salviati. G.1882. original je prenijet u Tribunu Akademije, na vrlo nepogodno mjesto, a na trgu je 1910.postavljena mramorna kopija.

Mackowsky, 40 U tom razdoblju od 1501-04. Michelangelo nije radio samo na Davidu. Soderini i "signoria" bili su naručili kod njega za francuskog maršala Pierra Rohana jednog brončanog Davida, kojeg je izradio kasnije Rovezzano, a ceh vunara
Prop.IX., 467 12 apostola za katedralu, ali do izrade nije nikad došlo. Leonardov problem sa Sv.Ane opsjeo je u to vrijeme i Michelangela i on ga je zahvatio u jednom slikanom i dva mramorna
139 tonda. Rješenje u Tondu Sv.obitelji (Doni) iz Uffizija sa-
Knapp, 9 vršeno je i sasvim novo u kompoziciji obrnutog trokuta,strogo zatvorenog sa svih strana. Ali koncepcija nije statična, nego sasvim dinamična, bez imalo slikarskog u sebi, rađena
Mackowsky, 43 bez ikakvog obzira na boju. Likovi se sasvim odvajaju od Leonardove gracije, od svih njegovih kolorističkih i atmosferskih dostignuća. Tondo Doni je u tom smislu negacija svakog kolorita, boje su blijede i metalno tvrde, sasvim neskladno suprotstavljene. Način Ghirlandaiove botege tu je (Granacci, Bugiardini) konzekventno doveden do apsurdnosti, kao da je Michelangelo htio demonstrirati svoje odbijanje Leonardovog sfumata, prezir prema svakom sentimentalizmu, distanci, pejzažu i svoje jednostrano afirmiranje plastičnih vrijednosti.

Prop.IX, 468 Mramorni tondo Madone Taddei iz Royal Akademie obuhvata grupu mnogo potpunije, ali u motivu i oblicima sa-
469 svim srodni Leonardovim, dok drugi Tondo Madone iz Bar-

291/5

gella je težak u svojoj sumornoj ozbiljnosti, a postavljen u sasvim drukčijoj kompozicionoj šemi. Tim reljefima treba
Knapp, 5 dodati i slobodnu plastiku iz Brügge-a: to je Madona sa djetetom, koju je 1506. kupio Monscrou i prevezao brodom u Flandriju. Snaga ovog djela koncentrirana je na unutrašnji život Madone, sva vanjština (nabori, na pr.) podređena je toj smirenoj meditaciji. Majka je zaboravila dijete, koje je skliznulo s njena krila u diskretnoj kretnji. Jaka politura navela je neke da posumnjaju u vlastoručnu izradu, jer na prvi pogled daje aktu izvjesnu beživotnost, ali majstorova ruka nasire se kod svakog pažljivijeg posmatranja.

To je u Firenzi doba napora republikanske vlasti da se održi protiv otjeranih Medicejaca i da povrati izgubljenu Pizu i fir. signoria, sa Soderiniem na čelu, hoće da i umjetnički izrazi svoja politička stremljenja. Freske u sali Velikog vijeća trebale su predstavljati velike prizore firentinske historije. U maju 1504. započeo je Leonardo
Prop.IX., 140 svoj karton za bitku kod Anghiaria, a u augustu sklopljen
Wackowsky, 49 je s Michelangelom ugovor za Bitku kod Cascina u spomen pobjede nad Pizom 1314. Prikazan je trebao biti u prvom
Vasari 7 planu momenat kad iznenađeni Firentinci izlaze iz Arna, u kome su se kupali, i prihvaćaju oružje, a u daljini se vide vojnici koji se već bore. Tako je i Leonardo koncentrirao svoj prikaz oko jedne epizode, borbe za zastavu i razvio sve svoje veliko majstorstvo komponiranja masa i sila, oblika konja, oružja i ljudskih osjećaja. Michelangelo ta-
Prop.IX, 140 kođer koncentriše sve snage na ono u čem se osjeća suveren: na akt i pokrete ljudskog tijela i njegov je karton stvarno djelovao kao neka doktrinarna akademija. Sačuvana je ma-
Wackowsky, 49 la kopija kod grofa Leicestera od Aristotile da San Gallo (1542.), dok je karton bio parceliran već 1512. kod dolaska Medicejaca i tokom vremena potpuno nestao, nakon što je izvršio ogroman upliv na mlađu firentinsku generaciju. I Michelangelov i Leonardov karton od 1506. dalje fascinirali su mladu Rafaela, Bartolomea, del Sarta i svih cinquecentista, koji su ih godinama kopirali.

A upravo u to doba došao je Rafael u Firenzu i sav njegov studij okreće se oko Michelangelovih djela, osobito oko velikog kartona i reljefa, ali do ličnog dodira među njima nije došlo. Ipak je s pravom Michelangelo mogao za Rafaela reći: "Sve što zna dobio je od mene", a velika novost Michelangelova sastojala se (za razliku od prethodne realističke generacije Pollaiuolo - Verrocchio), u tome, što je oblike "uzdignuo" od realnosti na antikni način, ali
Knackfuss, 50 ne kopirajući pri tome ni malo same antikne oblike.

Na osnovi tog dubokog shvatanja antike i egzaktnog firentinskog osjećanja stvarnih prirodnih oblika izrasla je moćna Michelangelova umjetnost. Od toga, kakve će vanjske okolnosti biti i koje će naručioce Michelangelo dobiti, zavisilo je u kom će se dalje pravcu razvijati. Historija je htjela da padom republikanske vlasti kipar dobije kao

Knapp, 10 glavne poslodavce papu i Medicejce. Ali već prvo firentinsko razdoblje Michelangelovo (kao i Leonardovo) bilo je dovoljno da uništi dalju karijeru Perugina, Signorellia, Pinturicchia i ostalih quattrocentista samo što to nije bila krivnja Michelangelova, nego nužda razvojnog procesa, koji se nije mogao zaustaviti. Nemogavši slijediti nov način L.Credi, R.Ghirlandaio, R.del Garbo i Piero di Cosimo upali su u prazno podražavanje i zaostali na pragu cinquecenta.

Sikstinski svod i Julijev grob

G.1503. Giuliano della Rovere uspeo se na papinsku stolicu kao Julije II. Borbena i ratnička priroda, on je bio svakako jedan od najvećih renesansnih papa, sa čvrstom odlukom restauracije papinske moći. Već za strica Siksta IV. birao je umjetnike za freske Sikstine, i još tada kao kardinal dao je velike zadatke arhitektu Giulianu di San Gallo, koji ga je već 1504. nagovorio da pozove k sebi Michelangela i da mu povjeri izradu grobnice. Ne zna se sigurno za prvi nacrt, jedino to da je trebao biti cio mauzolej sa 40 velikih mramornih kipova. Michelangelo ide u Carraru aprila 1505. po mramor, kojeg su blokovi uskoro ispunili trg Sv.Petra, kad li papa najednom odbije da primi majstora i uskrati mu isplatu. Michelangelo smjesta pobjegne iz Rima u Firenzu. Razlog tog postupka papina je taj, što je upravo bio opsjednut velikom zamisli gradnje nove bazilike sv.Petra, oduševljen Bramanteovim nacrtima. Za jednog i drugog velikog umjetnika kao da nije istovremeno bilo mjesta u Vaticanu, i Michelangelo je teško osjetio što je zapostavljen. A Bramante je izgleda htio riješiti se opasnog i superiornijeg takmaca i prijedlogom gradnje nove bazilike spriječio nastavak grobnice. Zaista, već u aprilu 1506. započela je gradnja, koja je ogorčila život Michelangelu. Počima velika borba osamljenog umjetnika i težak život između humanizma i mizantropije. Možda i pod uplivom Laokoona, koji je upravo tada bio u Rimu otkriven, svo daljnje njegovo stvaranje stoji u znaku te patetičke borbe između ropstva i oslobodilačkih sila, mase i pokreta.

Knapp, 8 U Firenzi radi opet na kartonu, a počima i rad na onih 12 apostola za katedralu i sad, 1506, nastaje nedovršeni Sv. Matija (2,20 m). Već tu je gotova koncepcija duha, koji se oslobađa i bori s materijom; umjesto karakternog lika, to je zapravo meditacija u mramoru (Mackowsky), strasti su potpuno zavladale oblicima, koji se grče i deformiraju pod njihovim pritiskom. To je čas prve velike Michelangelove krize, kad on odbija da prihvati papine pozive. Teškom se mukom dade sklonuti da ode u Bolognu, u koju je Julije II. ušao ratujući protiv Bentivoglia, gdje dođe do izmirenja i narudžbe za veliku statuu papinu u bronci za fasadu sv.Petronija, koja je 1508. i postavljena. Četiri metra visoki kip bude uništen već 1511. povratkom Bentivoglia i odliven u bombardu (La Giulia). Petnaest mjeseci teška rada otišlo je u ništa.

Slijedeći zadatak, kojeg je Julije II, unatoč intriga

Prop. IX, 141 Bramantea, dao Michelangelu, nije bio kiparski. Trebalo je dovršiti ukras kapele njegova strica Siksta IV. Kipar je bio strahovito povrijeđen u svom ponosu, ali nije mogao po drugi put pobjeći iz Rima. A trebalo je i suzbiti Bramanteovo mišljenje, koji je širio glas kako on nije dobar slikar. Michelangelo se dugo borio protiv jednostavne i neinteresantne prvotne zamisli papine, koji je napokon
146 b uzviknuo: čini, što hoćeš ! - i Michelangelo je mogao da po volji odabere sižeje za svoju fantaziju. On je odlučio da nadopuni zidne cikluse (sub lege i sub gratia) tako da na svodu izradi ciklus "ante legem" t.j. stvaranje svijeta i pad čovjeka, a unutar arhitektonskog sistema te grandiozne dekoracije postavio je vanredne figure proroka, sibila i mladih robova. To je sve bilo u okviru tradicionalnog biblijskog šematizma i u tragu velike toskanske tradicije Quercie (u Bologni), Ghibertia (na vratima Baptisterija), Uccella (u S.M.Novella), Donatellovih proroka sa Campanila, fresaka u Pizi, Orvietu i dr. Te iste godine (1508.) Rafael je počeo slikati Stanze i trebalo je, kako veli R.Rolland, "nadmašiti ga ili nestati". A Bramante je, prema Condiviu, promijenio taktitu i, vjerujući u neuspjeh, tjerao papu da požuruje slikanje svoda. I sada je počela herojska borba Michelangelova.

Prop.tb.VI. Vasari

Ogroman arhitektonski okvir samo je nosilac ljudskog elementa, koji je uvijek bio za Michelangela jedino sredstvo izražavanja. Na svodu Sikstine ostvario je umjetnik 343 ljudska tijela, izbjegavši kod toga svaku monotoniju. Između trokutova koji nadvisuju prozore naslikao je 12 mramornih prijestolja sa 7 proroka i 5 sibila, a njihove je
478 postrane pilene produžio preko bačvarskog svoda, koji je tako raščlanjen na 9 polja, od kojih su 5 velika, a 4 mala. Mala polja flankirana su sa po 4 dječaka (roba) sa girlandama i medaljonima. U tim poljima prikazana je geneza od razdiobe svijetla i tmine pa do pijanstva Nojina.

Središte stvaranja je bog, i to Michelangelov i Savonarolin bog akcije, pokreta i silne energije. U prvom
Knapp 32 polju, koje prikazuje Razdiobu svijetla i tmine, sve je
Vasari 11 još nerazlučeno, jedva se može nazrijeti što tvorac radi u toj pramasi. Oblici tu još ne mogu doći do izražaja, zaKunstbücher to je ta scena i najslabija od svih ostalih. Na drugom po-
Nr. 42, 43, 44 30 lju bog je prikazan dva put kako stvara sunce, mjesec i još jednom zemlju, iz koje niče rastlinje. Prizor je pun dina-
~~26~~ 31 mike i zamaha, kao i u licu stvaratelja, koje se i samo mijenja od akta do akta. Prvi dio trilogije zatvara se sa
Mackowsky, 68 Stvaranjem životinja, koje je opet sasvim drukčije, sa ublaženom energijom i suverenom gestom tvorca.

Prop.IX, 141 A drugi dio trilogije počinje sa Stvaranjem Adama,-
Knapp, 26 scena puna neke uzvišene dobrote i blagosti. U aktu stva-
27 ranja kao da se život izlijeva iz tvorčeve ruke u Adamovo
Kunstbücher 45 tijelo, koje se budi iz sna materije. Tu je već Michelangelo u tragu Quercinih koncepcija sa oltara sv.Petronija. Ali dok ovaj prikazuje već gotov čin, Michelangelov Adam još je u nekom polusvijesnom stanju i umorno pruža ruku

Mackowsky, 72 ususret sili, koja ga budi, dok njegovo lice odiše ljepotom ljubavi prama životu i budućom veličinom čovjeka.

Knapp, 25 Kod stvaranja Eve opaža se kako je umjetnik vezan
Mackowsky, 76 kompozicionom šemom Jacopa della Quercie sa bolonjeških reljefa. Prostor je u stvari pretrpan figurama, stvoritelj neraščlanjen u oblicima, a Adam nespretno ukomponiran u lijevom donjem uglu. Ali zato je Eva prikazana sa
Knapp, 23 oblicima i crtežem dostojnim Michelangela. Tek u Prvom grijehu i Izgonu iz raja dostigao je on samog sebe, i to osobito u liku Eve sa prve scene. Prostor je širi, ali ne ostvaren likovno; sa bojama, koje je Michelangelo upo-
Mackowsky, 78 trebljavao, to nije bilo moguće, a niti je on k tome težio. Dok su elementi prirode tek nabačeni više simbolički, ljudski su oblici prikazani u nedostižnoj ljepoti, osobi-
Knapp, 24 to plemeniti i obrisom vanredno zatvoreni lik Eve.

Na početku trećeg dijela prekinuo je slikar kontinuitet legende iz tehničkih razloga, jer je za Potop tre-
22 bao veće polje; u ovo koje je sada slijedilo naslikao je Michelangelo. Pijanstvo Nojino, koje u kompozicionom po-
19 gledu zaostaje kao i u invenciji. Nakon njega slijedi sam Potop, u kome kao da veliki kipar odustaje od sintetičnih kiparskih forma, te prelazi na staru firentinsku naraciju
20 sa kojekakvim detaljima. Ali ljudsko tijelo i tu preteže, ono je glavno izražajno sredstvo, koje dolazi osobito snažno do izražaja na lijevoj strani. I posljednja scena svo-
18 da, Žrtva Nojina, unatoč živih kretnja i narativnih pojedinosti, ne može, nakon Potopa, zadržati, naše interesovanje.

A samu misao, koju slijedi Michelangelo na svodu, nastavlja on dalje u uglovima. U sasvim nezgodnim trokutnim prostorima smjestio je slikar četiri scene spasa čovječanstva, koje su bile upotrebljavane u biblijskoj tematici: Esteru i Ahasveru, Davidovu pobjedu, Iscjeljenje sa
Mackowsky, 82 mjedenom zmijom, te Juditu i Holofernesa. U njima je Michelangelo, bez ikakvih dekorativnih ili žanr-momenata, dao svu šekspirovsku strahotu tih prizora. Kompoziciono najteža bila je svakako scena sa Esterom i Ahasverom, razdijeljena na tri dijela, sa kaznom Hamanovom u sredini.

Ali svu veličinu razvio je Michelangelo u svojim najvećim likovima postavljenim na kamena prijestolja: u
Knapp, 45 prorocima i sibilama njih 12 na broju. U njima je on odbacio svu tradiciju i ograde, određujući potpuno slobodno starost i karakter i davši im snažnu osjećajnost u tom njihovom proročkom pozivu, duboku bol u njihovoj osamljenosti. Od najveće uzbuđenosti, kao kod Jone, pa do najtiše meditacije Jeremije, odvija se skala osjećaja, koju tu razvija Michelangelo. Jona je mladić skoro sasvim gol,
Mackowsky, 87 zabačen unatrag sa licem okrenutim nebu u strastvenoj po-
Knapp, 41 buni. Jeremija je tužan starac u dubokoj meditaciji, ali
42 neslomive unutrašnje snage. Živ je u pokrenutom stavu pisanja Danijel, dok je Ezehijel pokrenut u uzbuđenju, slu-
38 šajući božansku vijest sa strastvenim licem snažna star-

Knapp, 39, 40 ca i lijepim anđelom, koji mu se obraća. Jezaija je smi-
35, 36 ren muž snažnog i produhovljenog lica, koji sabrano pri-
37 sluškuje nadahnuće. Njegov anđeo je živ dječak, koji svo-
34 jim uzbuđenjem kontrastira mirnom licu proroka. Joel či-
33 ta u svitku, kao što i najslabiji od njih, Zaharija, čita
iz knjige. No možda još snažnije od proroka jesu Sibile.
Dvije stare Sibile, perzijska i kumejska, strahovite sna-
49 ge, unatoč starosti, pišu i čitaju. Perzijska je zavita u
svoje plašteve kao u svoju drevnu mudrost, vanredno raščla-
njena u masi draperije i komponovana u svom plasticitetu
48 jakom rasvjetom i dubokim sjenama. Kumejska sibila, pra-
stara i strahovita u svojim gigantskim oblicima, možda vi-
še no i jedan drugi lik na svodu pokazuje slobodu i nespu-
Mackowsky, 92 tanu maštu Michelangelov. Ogromna stara žena golih ramena,
ispunila je skoro cio prostor trona i kontrastira svojim
naturalizmom ostalim trim mladim sibilama. Od ovih sjaji
Knapp, 50 u svoj ljepoti najmlađa od svih, Libijska, oblikovana u
smjelom zaokretu, uslijed kojeg se vide leđa i profil. U
njemu je sadržana neka ljudska ljepota, koja je najmanje
ženska u Botticellievskom ili Fillippinovom smislu. Del-
Mackowsky, 89 Knapp, 49 fijska je, uslijed teškog plašta, najmanje raščlanjena u
svojim oblicima, ali oživljena protukretanjima linija i
45 čistim "en face" licem jednostavne ali snažne ljepote. Vi-
46 še jednostavna i familijarna je Eritrejska sibila, u či-
stom profilu i jednostavnom sjedećem stavu, sa rastvore-
Mackowsky, 90 nom knjigom i anđelom, koji pali svjetiljku. Čistoća i uz-
višen mir tog lica zatvorenog u strog obris, diskretnija
je i smirena varijanta lica delfijske sibile.

Prop. 146,a,b A cio kompleks svoda oživljen je i dopunjen sa 20
likova mladića ("robova"), koji unose u tešku tematiku o-
lakšavajuće motive pune životne mladosti. Sva firentinska
tradicija sintetizovala se u tih 10 parova. Zabavljeni dr-
žanjem teških girlanda i medaljona, oni pružaju Michelan-
gelu priliku da razvije svu maštu i svo svoje poznavanje
ljudskog tijela. Ima među tim likovima plemenitih oblika,
Knapp, 52 kao onaj sa poluokrenutim leđima, koje više nikad ne ćemo
sresti u historiji umjetnosti. Apsolutna mirnoća spojena
Mackowsky, 104 je tu sa diskretnim, a opet vrlo živim stavom, a sa zasje-
njenim lijepim licem. A unatoč snage, koju pokazuju ti mla-
dići, njihova je gracija tolika da je uzbunila pobožnost
vatikanskih licemjera, tako da kasnije Hadrijan VI. nije
Mackowsky, 102 htio služiti misu u "tom kupatilu". Ali ne samo da stavo-
vi i kretnje tih mladih Olimpijaca variraju u nikad ne
iscrpljenoj skali, nego se i njihova ekspresija kreće od
Knapp, 54 najživljeg jogunluka do umorne iscrpljenosti i melankoli-
je, koja je kod Michelangela uvijek pratioc herojskih li-
kova. Mirne poze, koje dovode do izraza svu čulnu ljepo-
53 tu tih tijela, izmjenjuju se sa likovima, kojih su forme
slomljene i razbite uslijed djelovanja kojeg vrše. A u lu-
55,57 netama i trokutima iznad prozora, sasvim podređene, smje-
64 stio je Michelangelo preteče Kristove, prikazane u famili-
jarnim scenama, u kojima djeca igraju često važnu ulogu.
66 Neki od tih likova, kao Mattham na pr., odišu ljepotom

najboljih njegovih ostvarenja. I na ostalim mjestima, na
medaljonima na pr. rasuo je Michelangelo bogatstvo svoje
nikad neiscrpive mašte, ali vrijeme je od toga već mno-
gošta uništilo.

Taj ogroman posao svršio je, prema Condiviu, Michel-
angelo u dvadeset mjeseci, radeći ipak kroz 4 godine. Pre-
ma dokumentima stvarni je rad počeo krajem 1508. i to sa
Potopom i uskoro je otjerao svih 5 pomoćnika, koje mu je
Granacci bio doveo iz Firenze, i nastavio rad sam, svlada-
Mackowsky, 98 vajući zapreke zanata kome nije bio vješt, kao i papine
hirove. A djelo bi bilo i dovršeno u jednom dahu, da pro-
vala Louisa XII.g.1510. nije ponovno prouzročila obustavu
plaćanja ugovorenih rata. Nakon povratka Julija II. iz Bo-
logne, došlo je u augustu 1511. do otkrića do sad dovrše-
nog dijela, a to je već bio skoro cio svod. Kakav je ogro-
man napor to bio raditi s glavom prema gore, bez svijetla
može se vidjeti iz poznatog soneta, kao i iz pisma bratu:
103 "Živim ovdje u velikoj krizi i uz velike tjelesne napore;
nemam nijednog prijatelja, ne ću ni jednog, nemam katkad
vremena ni za jelo." Zapravo je svod, sudeći po Condiviu
i nekim majstorovim pismima, bio gotov već septembra 1510,
dakle zaista u 20 mj. Michelangelo je strahovito patio ra-
di papine presije, te se i kasnije tužio da samo radi tog
požurivanja djelo nije onakvo, kakvo bi prema njegovu mi-
šljenju moralo biti. Nakon otkrića svršio je još pokrajne
trokutove i lunete, te je 31.oktobra 1512. sve bilo goto-
vo. A kad je Julije II još htio uobičajene retuše s ultra-
marinom i zlatom, na smrt umorni majstor je odgovorio :
"Nisam znao da su tadanji ljudi nosili na sebi zlato" -
Knapp, 52 aludirajući time na raskoš i pokvarenost rimske kurije.

Tokom samog stvaralačkog procesa pri radu sikstin-
skog svoda mijenjala se i rasla stvaralačka snaga Michel-
angelova. U Potopu se još osjeća blizina kartona s kupa-
jućim se vojnicima, a tek u Pijanstvu Nojinu postigao je
plastičnu zatvorenost scene. Druga stilska grupa obuhvaća
Prvi grijeh i stvaranje Adama i Eve sa Ezehijelom i kumej-
skom sibilom, koji su također snažniji i monumentalniji.
I kod mladića se isto tako podiže nemir i napor tijela,
kome majstor daje sve veće terete. A glavni motivi Stvara-
nja svijeta u središtu podižu se sve više u patos i zanos
43 stvaranja. A na kraju je prorok Jona u strastvenom uzbuđe-
nju. Taj postepeni uzrast opaža se u svim likovima i kom-
pozicijama, čak i u trokutnim scenama u kutovima. Arhitek-
tonski okvir sav se ispunja figurama, koje ga preplavlju-
ju i prelaze, tako da posljednji lik Jone već jedva ima
mjesta za svoj strasni pokret.

U svojoj knjizi o Michelangelu Romain Rolland je
pisao o sikstinskom svodu slijedeće riječi: "To je stra-
hovito djelo, koje se ne može gledati hladnokrvno, osim
Knapp, 54 ako ga ni malo ne shvaćamo. Treba ga mrziti ili obožava-
ti. Ono guši i pali. Bez pejsaža, prirode, zraka, nježno-
sti, skoro ničeg ljudskog. Simbolizam jednog primitivca,
55 znanje jednog dekadenta, arhitektura golih grčevitih ti-
jela misao suha, divlja i proždiruća, kao južni vjetrovi
u pješčanoj pustinji. Niti jednog sjenovitog kuta, niti
jednog izvora za ugasiti žeđ. Vatreni vihor, grandiozni

vrtlog delirantne misli, bez ikakva drugog cilja, osim boga, u kome će se izgubiti. Sve zove boga, sve ga se boji, sve ga saziva. Uragan duva s jednog kraja ovog naroda divova na drugi, uragan od kojeg se vrti u zraku bog, koji
Mackowsky, 89 stvara sunce kao neku vatrenu kuglu zavitlanu prostorom. Urlanje oluje vas okružuje i zaglušuje. Nema sredstva da se otme od toga. Ako ne ćemo da mrzimo ovu brutalnu snagu, koja nas mrcvari, jedini je izlaz da joj se prepustimo bez otpora kao one duše Danteove, koje nosi vječni vihor. Pa kad se pomisli da je ovaj pakao kroz četiri godine bio sama duša Michelangelova, shvatiti ćemo - ono što ćemo kasnije vidjeti - da je ostao od toga za dugo vremena sažgan do korijena svog života, kao neka zemlja istrošena, koja više
Knapp, 48 ne može da rodi."

Oslobodivši se Sikstine vratio se Michelangelo grobu Julija II.

Mackowsky, 110 To veliko djelo kome je s tolikim oduševljenjem prišao najveći kipar čovječanstva, postalo je njegova životna tragedija i ostalo je nedovršeno. Od ogromne zamisli, ono se tokom decenija svelo na skroman zidni ukras. Kroz četrdeset godina bio je Michelangelo opsjednut njime i ujedno mučen, te vrijeme kao da je oduzelo snagu zamisli i djelu. Onakvo, kakvo sada stoji u S. Pietro in Vincoli, se ne može u cjelini mjeriti sa veličinom Michelangelovom.

A stvarni krivac tog neuspjeha, te najveće tragedije Michelangelova života, nisu ni medicejski pape, ni prilike, nego njegova vlastita nemirna težnja za novim djelima, njegovo brzo oduševljenje kojim je znao planuti za nove zamisli. Pa kad mu je Lon X stvarno podmetnuo zamamni prijedlog fasade Sv. Lorenza, on je nasjeo zapustivši Julijevu grobnicu, a posljedica je bila da je ostalo nedovršeno i
110 jedno i drugo djelo.

Kakva je bila prvotna zamisao teško je točnije utvrditi: izgleda da se Condivijevi i Vasarievi podaci odnose na kasnije nacrte. Svakako još u posljednjim mjesecima svog života, nakon velikih vojničkih i političkih uspjeha, Julije II. je preuzeo staru zamisao, a u testamentu zavještao 10.000 dukata i odredio mjesto u Sv. Petru. Exekutori oporuke sklope 1513. ugovor s kiparom za zidnu grobnicu sa tri slobodne strane (visina 12, dubina 8 m) sa 40 figura. Sacchettieva kopija jednog nacrta (Berlin) pokazuje jednu stranu tog nacrta sa Viktorijama i Robovima u donjem dijelu, sa sjedećim statuama sarkofagom i kapelom u gornjem. Mojsije je prema toj zamisli trebao biti jedna od 6 kolosalnih figura na gornjem dijelu. Sve je bilo zamišljeno veličanstveno i grandiozno u slavu pape, koji je oslobodio Italiju od barbara. Arhitektonski uzeto, spomenik još nema sintetičku slobodu baroka, sretno zamišljenom donjem dijelu ne odgovara slikovita kapelica sa neskulptorskim motivom lebdeće madone u Mandorli, tako da u cijeloj kompoziciji ima nešto inkoherentno. Promjene, koje je taj nacrt tokom decenija prošao zapravo su smrtna borba jedne velike
Prop.IX, 472 zamisli. Iz godine u godinu žrtvuje Michelangelo statue i smanjuje veličinu, da se napokon pomiri sa običnim zidnim

grobom u S.Pietro in Vincoli, na kome tek donji dio pod-
Mackowsky, 114 sjeća na nacrt iz 1513.

Kroz skoro 3 godine radi majstor mirno na grobnici i može se zamisliti s kolikim oduševljenjem je prišao svom pravom zanatu. To je doba njegove najveće zrelosti. Nažalost dovršio je on samo nekoliko likova, koji nam pokazuju kako je Julijev nadgrobni spomenik bio za Michelangela samo pretekst za ostvarenje nečeg što sa Julijem II. nije imalo nikakve veze. Uzalud nam Condivi tumači Robove kao svladane Umjetnosti, a Vasari kao podjarmljene provincije, oni samo ponavljaju u različitim varijacima stari motiv Michelangelov: težnju duha k oslobođenju, stremljenje ljud-
Prop. IX. 470 ske misli da se oslobodi tereta i spona. Dovršen je od
Mackowsky, 119 svih robovà samo Spavajući rob iz Louvra, divnog antiknog tijela, na kome je kipar radio najvećom ljubavlju i majstorstvom dlijeta, iskorištavajući po prvi put u potpuno-
Prop.IX., 471 sti igru svijetla na prijevojima mramora. Dok Spavajući
Mackowsky, 116. rob oličuje tijelo, koje je klonulo u patnji, Herojski
117 rob, također u Louvru, oličava, otpor i pobunu sputanog tijela protiv nadmoćne sile. "To su - piše Romsin Rolland - besmrtni simboli životnog umora i pobune protiv života",
117. naravno protiv života nedostojnog čovjeka.

Prop.IX.,tb.XLI. A istodobno radio je Michelangelo na Mojsiji, svom
Mackowsky, 120 najslavnijem kipu. "Capitano degli Ebrei" prikazan je nakon silaska sa Sinaja, dok suzdržava srdbu, gledajući svoj
Knapp, 70 narod oko zlatnog teleta. Njegovo je lice strahovito lice onoga, koji je govorio s božanstvom. Dok desna ruka zahvaća u bradu, lijeva leži nervozno u krilu, spremna na udarac. Kao i u svim svojim radovima, Michelangelo ne daje neku preciziranu situaciju, nego karakternu sliku jedne velike ličnosti, koju on uzdiže do nadljudskog u moćnim golim dijelovima i velikoj bradi. To je u plastici rije-
Mackowsky, 122 šen isti problem, kojeg je varirao u Sikstini na likovima proroka i Sibila: dati zbitu snagu u sjedećoj figuri, samo što je ovdje produhovljenoj snazi proroka pridošla i grozna energija vođe i ratnika. U plastici opasni problem pravog kuta između tijela i nogu, Michelangelo je spretno riješio, ispunivši ga rukom, bradom, knjigom i draperijom, kojom on preuzima opet slikovitost draperije sa oplakivanja.

124 Drugi dio grobnice nastao je kasnije, u Firenzi, nakon što su Medicejski pape otrgli Michelangela od njegove obaveze. Novi ugovor od 1516. smanjio je grobnicu, ali zadržao bitne dijelove, tako da je u Firenzi Michelangelo nastavio rad na robovima, ali četiri tu započeta roba, nisu nikad bila za grobnicu upotrebljena; iz grota Boboli
Knapp, 74 vrta prenijeta su početkom ovog vijeka u Akademiju. Ovako nedovršeni, na pol još u kamenoj pećini, oni zorno pokazuju način Michelangelove mramorne tehnike. Bez ikakva punktiranja i premošenja sa modela, vođen tek svojom jasnom vizijom, on skida sloj po sloj i oslobađa zamišljeni lik
75 kamene mase. No upravo radi svog temperamenta nije ni Michelangelo uvijek mogao izbjeći opasnosti, griješke i preračunavanja, koju je taj način u sebi skrivao, te se tako

i može objasniti veliki broj nedovršenih djela. Ali taj
proces improvizacije davao je njegovoj prirodi najviše
stvaralačke užitke i zato ga se Michelangelo nikad nije
odrekao. Robovi, koje nije dovršio, kao da u ovoj mramor-
noj kori dobijaju upravo ono značenje, koje im je kipar
htio dati, značenje oslobađanja i borbe s materijom. Ka-
ko su lica neoformljena, ostaju plastični oblici kao je-
dino i sasvim dovoljno izražajno sredstvo.

Mackowsky, 126 A paralelno s grobovima, pored radova za Medicejce,
nastala je Pobjeda, vjerojatno umjesto Viktorije, određe-
na za jednu nišu. Sasvim je shvatljivo da se Michelangelo
nije mogao zadovoljiti sa nedramatskom simbolikom antikne
alegorije, koju je on ovdje razriješio u dramatski događaj.
Mackowsky, međutim, smatra da su kod tog djela, kao i kod
Knapp, 87 Davida (ili Apolona) građenog za Baccia Vallori, prvi put
sudjelovale ruke pomoćnika. Ta djela zaista ne dosižu vi-
sinu majstorovu.

Izgleda da je sudbina Julijeva groba bila da padne
sasvim u ruke učenika. Kod novog ugovora iz 1532. radilo
se samo o aranžmanu već gotovog materijala i nadopuni. Iz-
gleda da je pod dojmom novih protureformacijskih religioz-
nih ideja Michelangelo izbacio sa spomenika sve zemaljsko,
te su robovi i Pobjednik zato i ostali u prašini njegova
ateliera u Via Mozza, a na mjesto robova akceptirao je 4
68 besmislena podnožja sa volutama. Za niše je u brzini iskle-
Purg. XXVII. sao Rahelu i Liu, kako ih je Dante koncipirao. Rahela je
slika sredovječne teologije, sa velom kao redovnica, Lea
je svjetski lik lijepe žene, sa melanholijom na antikizira-
jućem licu Junone, koje je u tom aktiknom smislu neživo i
neindividualno. Mojsije je zauzeo centralno mjesto, dok je
Mackowsky, 114 oba rimska Roba Michelangelo darovao Robertu Strozzi. Gor-
nji dio grobnice nema ničeg zajedničkog s Michelangelom,
koji je umoran i dezinteresiran, gledao kako njegovi učeni-
ci upropaštavaju nekadanju grandioznu zamisao. Prorok i Si-
bila su od Raffaela da Montelupo, Madona od Scherana da Set-
tignana, a najbjedniji je lik pape od Tommasa di Boscali,
kojeg se uopće ne zapaža. Jedino Mojsije drži cijelo djelo
i čini čast Michelangelu usred te ruševine jedne velike za-
misli. Ta velika zamisao bila je stavljena u službi jedne
male ideje, jednog grandioznog spomenika ličnosti, koju ni
sam Michelangelo nije volio. Ipak je on iz toga učinio ve-
liko djelo, sa sasvim drugom sadržajnošću, koja je u stva-
ri daleko od svake dvorjanske servilnosti. "Njegov duh bi-
jaše plah - piše R.Rolland - i manjkalo mu je slobode. Ali
srećom strast je sve nadoknađivala. Uzalud se ona vezivala
za programe bez života i bez dostojanstva; uzalud se silila
da slavi postojeći red i silu: pri prvom koraku kojeg je
činila, sve laži padahu i dizao se krik pobune protiv ni-
skosti svijeta i opresije života. Tako su statue Julijeve
grobnice, koje su trebale izražavati, niskom udvornošću, da
"su sve Kreposti zarobljene od smrti nakon smrti papine",
postale, možda i bez znanja samog Michelangela, himne he-
rojskog prezira i moralne Veličine, koje Sila uništava, a
Knapp. 74 koje se dižu, nepobjeđene. Kao i kasnije, u službi Medice-

jaca, imamo i ovdje slučaj možda najveće simulacije u historiji umjetnosti: umjetnik uzima zadanu temu, a ispunja je svojom vlastitom sadržinom, daje joj simboliku, u kojoj sintetizuje najveće probleme i stremljenja čovječanstva.

U SLUŽBI MEDICEJACA

Giovanni Medici, kardinal sakupio je u Rimu sve što je ostalo od umjetničkog blaga kuće i čekao svoj čas. G. 1512, u zajednici s Giulianom, dobio je opet Firenzu beskrvnom revolucijom, uskoro nakon toga izabran je za papu kao Leon X. Nakon vojskovođe sio je na rimsku stolicu opet dvorjanin i umjetnik, odgojen na sjajnom dvoru Lorenza Magnifica, pravi renesansni papa najvišeg stila. Na tom dvoru, zajedno s njim, bio je odgojen i Michelangelo. Kao kardinal posmatrao je iz bliza Michelangelove sukobe sa Julijem II. i pušta ga isprva u miru da radi na grobnici, iskorišćujući kroz to vrijeme do maksimuma Rafaela. Teško je vjerovati da je velika i rastuća slava Rafaelova mogla biti indiferentna Michelangelu, koji je mladog suparnika smatrao figurom Bramanteovom i za kojeg je bio jednom napisao: sve što zna od umjetnosti dobio je od mene.

Mackowsky, 280 — Ali kad je Leon X. 1515. ušao svečano u Firenzu i nakanio dovršiti fasadu medicejske crkve Sv.Lovrinca, povukao je napokon i Michelangela u svoju službu. Vjerojatno je Michelangelo na to bio ponukan rastućom slavom Rafaelovom ili je bio zanijet svojom samouvjerenošću i pouzdanjem u svoje sile te je vjerovao, da će moći istovremeno raditi na oba djela. Arhitektonski projekat nove fasade bio je izradio Baccio d'Agnolo, ali papa je dobro znao da se Michelangelo neće zadovoljiti nikakvom kolaboracijom. Zaista, uskoro je on preuzeo sve sam i pisao prijatelju Buoninsegni.

"Želim od ove fasade San Lorenza učiniti djelo, koje će biti zrcalo arhitekture i skulpture za cijelu Italiju. Treba da se papa i kardinal brzo odluče da li žele da je ja učinim ili ne" -. Vidimo tu opet Michelangela obuzeta jednom zamisli, koja će biti izvor tolikih tragedija. Ugovor je sklopljen januara 1518. za fasadu urešenu kipovima i reljefima, ali radi njegove manije da sve sam učini, stvar je ubrzo došla u krizu i nakon što je skoro 3 g. izgubio u Carrari i Pietrasanti lomeći blokove mramora, papa je izgubio strpljivost i razriješio ugovor marta 1520. Michelangelo je bio ogorčen i povrijeđen, ali zaista je teško protumačiti njegovo oklijevanje. Romain Rolland i neki drugi pokušali su to objasniti njegovim strahom pred samim djelom. Od 1515. do 1520. izgubio je stvarno kipar pet dragocjenih godina na same projekte, jer osim ovoga predložio je bio u to vrijeme papi da će izraditi grobnicu za Dantea. U to vrijeme govorilo se o prenosu Danteovih kostiju u Firenzu i razumljivo je da Michelangelo, koji je bio poznat kao jedan od najboljih dantista svog vremena, nije mogao odolje-

Knapp, 77 — ti napasti. Sve što je izveo u to doba (izuzev započete robove i Pobjednika za Julijevu grobnicu) je Krist iz Miner-

va, blijedo djelo, upropašteno u stvari od njegova učenika Pietra Urbana.

Mackowsky, 144 Ali Medicejci nisu namjeravali prepustiti slavnog kipara drugome. Stari ugovor bio je zamjenjen 1520. drugim, za sakristiju Sv. Lorenza sa grobovima Medicejaca. Trebalo je dići 4 grobnice, izraditi arhitektonski i slikarski ukras sakristije. U onom obliku, u kome je do nas došla, sakristija nije nego blijedi ostatak Michelangelove zamisli, od koje je po treći put on ostavio samo fragmente.

Knapp, Abb. 34
Prop. IX. 473
474
475
Knapp, Abb. 35
Mackowsky, 138

Radovi na medicejskoj novoj Sakristiji počeli su prije aprila 1521. U staroj sakristiji sva počasna mjesta bila su zauzeta, a novu je bio započeo Bruneleschi. Trebalo je istu završiti i podići grobove za Lorenza Magnifica, njegova brata Giuliana, za njegova sina Giuliana (+1516.) i unuka Lorenza Urbinskog (+1519.). Isprva je Michelangelo bio zamislio slobodnu grobnicu u sredini, ali očito nije bilo moguće smjestiti ju u tom malom prostoru i obuhvatiti pogledom. Zato je prešao na tip zidnog groba i naišao kod toga na poteškoće, koje su ga dovele do očajanja, jer je trebalo na 3 slobodne strane smjestiti 4 grobnice. Osim toga je Leon X. umro decembra 1521., uslijed čega je došlo do zastoja, a novi papa Hadrijan VI. iz Utrechta dao je u svojoj mržnji na umjetnost i renesansu zazidati vrata vatikanskog Belvedera; izvršioci oporuke pape Julija II. iskoristili su taj položaj i zatražili povratak isplaćenog novca, tako da je Michelangelo došao u očajnu situaciju. Kardinal Giulio de Medici, brat preminulog pape, okrenuo se uglavnom za slijedeću konklavu i, poznat inače sa svoje neodlučnosti, mlako je vodio stvar sa novom sakristijom. A Michelangelo je bio za ovo djelo vezan više nego li za ijedno drugo: radilo se o velikom arhitektonsko-skulptorskom kompleksu, ujednačenom i punom sadržajnosti, koja je, naravno, bila daleko od svake servilnosti prema naručiocima. Pa kad je Medicejac Giulio zaista izabran

Mackowsky, 156 kao Klement VII, Michelangelo se poradovao umjetnosti radi: "Mislim da će sad u umjetnosti započeti bujan život." Klement je zaista zasuo Michelangela narudžbama, a zahvatio je i u plan nove sakristije, htijući dodati svoj grob i brata Leona X, što je Michelangelu uspjelo izbjeći. Osim toga je došla i ideja Laurenziane, velike biblioteke rijetkih knjiga, koju su Medicejci bili sakupili.

Michelangelo je radio prolazeći kroz teške krize, mučen nedovršenim Julijevim spomenikom, tako da je od grižnje savjesti odbio penziju Klementa VII., a krajem 1525. imao je započete tek 4 statue. Papa je poznavao tešku njegovu prirodu i postupao je s njime oprezno, ali kriza je bila komplikovana i mnogo dubljim razlozima. Čovjek Michelangelo nije bio zadovoljan što kao umjetnik podiže spomenike u slavu Medicejaca, prirodnih neprijatelja demokratskog republikanizma Firentinaca. Mogao je tu Michelangelo da razvija svu snagu svoje simulacije i dati tim djelima sasvim drugi sadržaj, ostaje ipak činjenica da se on nije mogao izolirati i odvojiti od svog grada,

koji je vodio borbu za republikansku vlast. Protuslovlje, u kome se našao veliki kipar, nije moglo a da ne djeluje razorno na njegove zamisli i na njegovu stvaralačku snagu.

Djelo, koje je on stvorio u Novoj Sakristiji, nema ništa zajedničkog sa ukrasom nagomilanim kapelama 15.vijeka, niti ovi medicejski grobovi imaju nešto zajedničkog sa grobnicama quatrocenta. Čiste arhitektonske linije ak-
Mackowsky, 144 centirane su sa oblicima ljudskih tijela, koji su dovedeni uslijed toga do maksimalnog izražaja obliti bijelim gornjim svijetlom. Nekoć je ta bjelina bila ublažena fresko dekoracijama Giovanni da Udine, jer "tanta candidezza" bije se papi osobito dopadala. Ali Michelangelo je bio sve sazdao na principu što potpunije monohremije, djelujući čistim linijama i oblicima.

120 Ideja postaviti personifikacije doba dana glorifikaciju heroja u nišama, došla je Michelangelu sa grčkih timpanona, gdje su se u uglovima često nalazili Helios i Selena. Obla linija sarkofaga je čisto njegova, pomalo već barokna zamisao. A još nešto odvaja Medicejske grobove od
148 onih 15.vijeka, koji su bili uvijek individualni: to je uzdizanje u herojsku tipičnost i nadindividualnost. Još dalje od Verrocchiovog Coleona otišao je Michelangelo u toj herojskoj idealizaciji obih medicejskih prinčeva, davši im lik i odoru mladih antiknih junaka. I upravo u tome je pokušao Michelangelo da umiri svoju republikansku savjest što im nije dao individualne crte, niti je tražio kakvu sličnost. On samo govori u pismima o jednom i drugom "capitanu", ne spominjući ih nikad njihovim imenima.

Spomenik Giuliana de Nemours je spomenik tipičnom renesansnom vitezu, koji je bio strastven ljubitelj umjetnosti, sam pjesnik i melankoličan po svojoj prirodi. Melankolija je u to vrijeme bila opća oznaka intelektualiziranih dvorskih krugova visoke renesanse i ovaj Medicejac bio je duhom najsrodniji Michelangelu, a i poznavali su se još iz djetinjstva, kad su zajedno primali poduku Poli-
152 zianovu na Lorenzovu dvoru.

Lorenzo je naprotiv bio Macchievelijev tip, sin onog Piera koji je Medicejskoj kući proigrao bio Firenzu. Majka mu je bila iz kuće Orsini, i to mu je dalo oholost, koja je odbijala, te je bio mnogo pogodniji da drži na uzdi nanovo stečenu Firenzu. Leon X. ga je protuzakonito imenovao herzogom od Urbina, ali njegovi su planovi bili veći, te je u tome zdušno slijedio načela Macchiavellia. Njegova "prepotenza" bila je tuđa Michelangelu, koji ga nije volio i koji je, bez individualnih crta, i prikazao taj njegov mračan karakter.

Neznatno historijsko značenje obih Medicejaca nije spriječilo Michelangela da herojizira njihove likove. To što je apstrahirao njihove individualnosti motivirao je, navodno sam, riječima: "Nakon hiljadu godina nitko ne će više znati kako su ova gospoda izgledala." A, prema Vasariu, Michelangelo se i inače grozio pred portretiranjem,

ukoliko model nije bio nadnaravne ljepote; zato je dao u obim capitanima dva uopćena karakterna tipa, koji je međusobno isključuju i nadopunjuju (fiero e pensoso).

Mackowsky,148

Giuliano sjedi u tišini svog uzvišenog gospodastva, lijep jasan i osvijetljen, sa licem zrelog i još više idealiziranog Davida, sa možda najljepšim rukama, koje je Michel-

152 angelo isklesao. Bez te "fierezze", sjedi Lorenzo sav uvučen u sebe, sa tipičnim držanjem zamišljenog čovjeka i zasjenjenim licem. Na izmučenom licu nailazimo ugasle oči i zamračene misli zabavljene odlukom, koje izvršenju preći će odmah nakon skoka. Unatoč povučenosti prikazanog lica, Mackowsky dobro primjećuje kako ovom hamletovskom figurom struji nervozno uzbuđuje, a nemir i nestrpljenje opažaju se osobito u nogama. Kao akcija i misao, odnose se Giuliano i Lorenzo, kao svijetlo i tmina, a cio niz formalnih pojedinih naglašavaju ta dva oprečna karaktera.

Simbolične figure na sarkofazima bile su predmetom mnogih raspravljanja, koja su pokušavala da riješe njihovo značenje. Za Noć i Dan ostavio je sam autor objašnjenje : oni su ubrzo dokrajčili život Giulianu, a on je zatvorivši oči zatvorio i njihove. Zoru i Suton imenovano je tim imenima tek Varchi 1549, dok su one za kipara vjerojatno bile samo varijante prvog para. Ali bez obzira na njihovu formalnu simboliku ti su likovi zgusnuli u sebi svo teško životno iskustvo Michelangelovo, a specijalno potišteno duševno stanje kroz koje je Michelangelo već u to doba prelazio. Duboka pjesnička fantazija stvarala je likove, koje su njegove ruke jedva mogle oblikovati. Antikni motivi Dana i Noći dobili su u njegovoj uobrazilji sasvim nov sadržaj. Tako je Noć dobila onaj isti sadržaj kojeg je Michelangelo kasnije iznio u svom poznatom sonatu :

Prop.IX, 477
Mackowsky,154

"O notte, o dolce tempo, benchè nero,
con pace ogn' opra sempr' al fin assalta.
Ben ved' e ben intende chi t' esalta.
e chi t' honor'ha l' intelett' intero.

Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero,
che l'umid' ombra ad ogni quiet'appalta,
e dall'infima parte alla piu alta
in sogno spesso porti, ov'ire spero.

O ombra del morir, per cui si ferma
ogni miseria, a l'alma, al cor nemica,
ultimo delli afflitti e buon rimedio,
tu rendi sana nostra carn'inferma,
rasciugh' i pianti e posi ogni fatica
o furi a chi ben vive ogn' ira e tedio

157 Veliki lik, ljepote koja nije obična idealizovana ljepota žene, leži u snu sa svojim atributima (maskom, sovom i t.d.) i kraljevski ukrašenom glavom. "Skršena olovnim snom, piše R.Rolland, i izgarajući od vrućice pada na dno zagušljivog košmara kao kamen u nekom ponoru."
Isklesana je Noć od jula 1526. do proljeća 1531, ali otvo-

rena je javnosti bila grobnica tek 1545 i tada je Giovanni Strozzi sastavio svoj epigram :

"La Notte che tu vedi in si dolci atti
dormir, fu da un Angelo scolpita
in questo sasso et, perché dorme, ha vita.
Destala, se non credi e parleratti.

Mackowsky,156 Na taj epigram je Michelangelo odgovorio glasovitim epigramom :

"Caro m' è il sonno e più l'esser di sasso,
mentre che il danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m' è gran ventura;
però non mi destar, deh ! parla basso.

Preveden u naš jezik taj epigram glasi :

"Drag mi je san, al biti kam još više,
Dok vrijeme jada i sramote traje,
Ni čut, ni vidjet moja sreća sva je.
Stog me ne budi: Oh, govori tiše !

(prev.Kombol)

158 S druge strane sarkofaga prikazan je Dan u obliku muškog akta nedovršena lica. Svi udovi i mišići su nabiti snagom, a cio lik odbija mrzovoljom i neprijateljstvom, sasvim suprotno opuštenim oblicima i mekoćom stava susjednog ženskog lika. Pun prezira i izoliran u svojoj samoći, ovaj lik možda više od svih ostalih simbolizira pesimizam. A istu igru zbijanja i opuštanja ponavlja Michelangelo i u drugom paru na Lorenzovu sarkofagu. Ovi likovi su mnogo bolje od već spomenutih prilagođenih krivulji sarkofaga. Dok je očito, prema izradi postolja i samoj kompoziciji, da su Dan i Noć rađeni za ravnu bazu, Zora i Suton prilagođeni su savršeno krivulji.

Zora, ženski lik snažnih oblika, koji su pored sve
Prop.IX, 476 snage sačuvali specifičnu mekoću i povodljivost, budi se
Mackowsky,161 sa izrazom boli na licu, kao da je prestravljena okrutnim danjim svijetlom. Ponovno je, dakle, tu Michelangelo izrazio svoj pesimistički stav prema životu. A to isto popušta-
162 nje snage i volje vidi se i na Sutonu u žalosti za iščezlim i izgubljenim danom, kao što će biti izgubljeni i budući dani. Tako se zatvara ovaj lanac personifikacija, koji tako plastično izražavaju duševni život jednog velikog čovjeka, potištenog i skršenog okovima društva u kome je živio, razapetog između stvarnosti i idealnih težnja. Zrcali se u tim djelima duševni život najvećeg kipara svih vremena, prisiljenog da služi i kleše za vječnost spomenike neprijateljima slobode njegove domovine, koje je mrzio, i protiv kojih se borio. A ta su osjećanja dana u savršenim skulpturalnim formama, koje nadmašuju i antiku svojom unutarnjom sadržajnošću. Gdje se u antiknoj plastici može naći tako savršeno izražen osjećaj kao u Zori ? I kako su u suštini te simboličke figure, realističke u svojim formama, uzdignute i

uopćene, ali bez ikakve vulgarne idealizacije, a motivi, prvotno reljefnog značaja, riješeni skoro sasvim na način slobodne plastike.

Mackowsky,144 Naprama oltaru nalazi se četvrti zid sakristije, koji pokazuje najrječitije nedovršeno stanje kapele i uz taj zid stoji, sasvim neorganski na dugom postolju (koji je ujedno grob Lorenza Magnifica), Madona sa Sv. Kuzmom i Damjanom. Sveci su izvedeni od pomoćnika Montorsolia i Montelupa, po maj-
164 storovoj zamisli. Madona Medici je veliko Michelangelovo djelo sa snažnim okretom djeteta, koji čini dinamičku osovinu cijele grupe i uvlači je u svoju rotaciju. Justi je upozorio kako se grupa, posmatrana s lijeve ili s desne strane, obogaćuje sasvim neočekivanim izgledima i čak smiruje u nježnom odnosu majke i djeteta. Ni ovo djelo Majstorovo, nažalost, nije dovršeno. Isto je tako nedovršen lenjingradski
166 Dječak koji čuči, prema nekima započet također kao fragment nove sakristije. Sama situacija nije jasna, kao ni namjena fragmenta, vjerojatno je bio određen za nedovršeni grob Lorenza Magnifica.

Cio kompleks izrađen je u dva odjeljena vremenska razdoblja. Prema zamisli trebao je, naravno, biti daleko opsežniji, ali događaji koji su se u to doba zbili u Firenzi spriječili su njegovu izvedbu. Značajno je, međutim, da je kod skulptura Nove sakristije Michelangelo prvi put odustao od improvizacije. Izgleda da su sva dotadašnja djela nastala bez glinenog modela, izravnim radom u mramornom bloku, na koji se, prema pričanju savremenika, majstor bacao divljom snagom i poletom. Za ove su kipove bili, međutim, izrađeni modeli, čak i za četiri personifikacije riječnih bogova, koje su bile određene za podnožja sarkofaga. Teško je zamisliti, koji su položaj ti žalosni titani trebali zauzeti prema ostalim likovima, koje su u razmjerima čak i nadmašivali. Zna se sigurno jedino to da je Michelangelo njima pridavao veliku važnost i da je namjeravao klesati ih vlastoručno, te da su, okrenuvši jedan drugome leđa, ti likovi trebali sačinjavati bazu trokuta, koji bi se nad njima dizao u bogatoj ondulaciji linija i oblika. I u nišama sa strane Capitana, trebale su stajati statue, koje su također ostale neizrađene uslijed katastrofe, koja je cijelo djelo bila dovela u pitanje. Bogata i slikovita cjelina te plastične dekoracije bila bi prema Michelangelovoj zamisli, prerasla hladnu ponešto arhitekturu i stvorila prvi kompleks baroka u Italiji.

Događaji, koji su úvjetovali prekid rada na Novoj sakristiji, uvjetovani su proplamsajem starih demokratskih osjećanja firentinskog građanstva, koje je posljednji put pokušalo da skrši vlast Medicejaca i uspostavi vlast Republike. U aprilu 1527. došlo je do pobune republikanaca i grad je, nakon što su se papa i car Karlo V. u Rimu izmirili, bio opsjednut španjolskom soldateskom. U toj posljednjoj velikoj borbi firentinskog građanstva Michelangelo, koji se dosad cijelog života lomio između svojih obaveza prema Medi-

sejcima i svojih republikanskih uvjerenja, ušao je u borbu najaktivnije. Odmah u maju 1527, nakon što su Hipolit i Aleksandar Medici bili otjerani, Michelangelo je započeo (preuzevši stari motiv tiranicide) grupu Herkula i Kakusa,
Knapp, 48 ali se zatim odluči za Samsona koji ubija dva Filistejca. Međutim, zbog opsade grada preuzima uskoro političke i vojne dužnosti, u januaru 1529. on je član kolegija Nove di milizia, koji se brine za radove oko obrane grada, a u aprilu je imenovan generalnim governatorom i prokuratorom svih firentinskih fortifikacija. Zabavljen osobito s utvrđivanjem S.Miniata kao najvažnije obranbene tačke, sukobi se sa gonfalonierom Capponijem, koji ga pošalje u Pizu, Livorno, Ferraru, da bi ga udaljio iz grada. Na povratku nađe sve radove zapuštene, zato se smjesti na San Miniatu i nastavi energično rad oko utvrda. Capponi je opravdano osumnjičen s izdaje bio zamjenjen gonfalonierom Carducciјem, ali za kondolijera bio imenovan drugi izdajnik, Malatesta Baglioni. Kad ga je Michelangelo optužio kao sumnjivog, našao se naš kipar u teškom položaju. Upozoren od jednog prijatelja na opasnost, koja mu prijeti, on u septembru 1529. napusti grad i ode u Veneciju, gdje ga je Signorija prijazno dočekala. Odbivši sve ponude, stupi u pregovore sa ambasadorom Franje I. radi odlaska u Francusku. Kroz to vrijeme firentinska je signorija proglasila sve izbeglice buntovnicima osim Michelangela, kome je bio produžen rok za povratak i poslan salvo conductum. Zvan od prijatelja i od vlasti, stideći se vjerojatno zbog ovoje panike, on se zaista povrati novembra 1529. preuzme nanovo obranu San Miniata. Ali njegova predviđanja su se nažalost obistinila. Baglioni je izdao grad i Firenza kapitulira augusta 1530. Prvom bjesnilu pobjednika Michelangelo je izbjegao sakrivši se u jedan zvonik, dok Klement VII. nije pisao da ga nađu i tako je Michelangelo doživio tragičnu sudbinu da je već septembra 1530. klesao opet spomenike dinastiji, protiv koje se borio.

Sloboda republikanske Firenze bila je time zapečaćena. Bilo je nestalo u novoj generaciji onog starog republikanskog oduševljenja, unutrašnje borbe stranaka nisu mogle naći riješenja i slabile su otpornu snagu demokracije. Guicciardini je u to vrijeme pisao o svojim sugrađanima: nema danas u Firenzi nikoga tko toliko cijeni slobodu, da se ne bi lako obratio bilo kojoj vlasti, na kojoj bi mogao više sudjelovati i od koje bi imao bolji život, nego li pod Republikom". Pod pritiskom najvećih snaga tog doba, rimskog pape i njemačkog cara, Firenza je klonula i već 1531. Aleksandar Medici je nasljedni vojvoda firentinski. Skršen i potišten smrću mnogih svojih prijatelja i gubitkom slobode Michelangelo je nastavio rad. Ali, kako piše Romain Rolland: "On uopće nije klesao Medicejce. On je klesao svoju bol i svoj bijes. Došlo je do iste pojave kao i kod groba Julija II. Michelangelo nije imao snage da odbije zadatak međestojen njega a njegov je genij bio herojski, ali njegova volja nije. To je druga velika umjetnička simulacije u Michelangelovu opusu. Zatvorivši se u sakristiju, on se s bijesom

dao na posao i utopio u visoku simboliku likova svoj "stid nad spomenikom ropstva koji je dizao". Svršava Noć i Dan, radi na Lorenzu i Madoni. Papa zabrinut ide mu u svemu na ruku, jer je izgledalo da je pri kraju snaga. Michelangelo uzima u to doba pomoćnike, ali uskoro napušta rad. Strahovlada vojvode Aleksandra bila je uzrokom njegovog preseljenja u Rim, gdje je, u dobrovoljnom egzilu, ostao do svoje smrti. A smrt Klementa VII. 1534. zapečatila je sudbinu nove sakristije, koja je ostala u historiji umjetnosti kao drugi gigantski torzo Michelangelov. I drugi veliki rad,na

Knapp, 1 koji je bio prisiljen, nije on mogao završiti. Dezinteresiran, prepustio je on daljnje radove učenicima, i tek 1545. bila je sakristija otvorena, izazvavši buru oduševljenja. Ali završiti je Michelangelo nije htio, uzalud ga Vasari moli za razjašnjenja o njegovim nakanama i nacrtima za pre-

Knapp,nasl. ostale figure i fresko slikarije. Kao u magli sjećao se on svojih zamisli: Sjećanje i duh su me pretekli, piše on iz Rima 1558. god., da me sačekaju na drugom svijetu, a na Strozziev epigram odgovara svojim poznatim stihom, koji najbolje ilustruje njegov tadašnji odnos prema postojećim političkim prilikama :

"Caro m'e il sonno e piu l'esser di sasso,
Mentre che il danno e la vergogna dura ---"

Premda tek kao torzo, Medicejska kapela je ostala u skulpturi kao najveće djelo majstorovo, a ujedno i kao posljednje njegovo veliko djelo.

POSLJEDNJIH TRIDESET GODINA

Mackowsky,232 To je zapravo posljednje muževno i staračko razdoblje Michelangelovo, koje je on proveo u Rimu u krugu prijatelja, u teškom raspoloženju, koje je nalazilo oduška u njegovim pjesmama. Njegov teški karakter, izgrađen u tolikim protuslovljima, povlačio se u sve uži krug što se više približavao kraju života. Još od mladih dana bio je povezan sa osrednjim umjetnicima Granacciem i Buggiardiniem, a veza sa lukavim venecijancem Sebastijanom del Piombom.bila je ipak više poslovna, nego li drugarska; ovaj se naime oslanjao

244 na velikog majstora u svojoj konkurentskoj borbi protiv Rafaela, iskorištavao njegove skice i kartone, dok mu je Sebastiano za uzvrat činio usluge posredujući sa protivnom stranom u stvari Julijeve grobnice. A poznavao je Venecijanac dobro svog prijatelja, tješio ga i umirivao. "Mislite

Knapp, 101 na to da nemate nijednog drugog prijatelja osim vas samog". Odgovori Michelangelovi su mnogo rjeđi i hladniji, a prema Vasariju to se prijateljstvo kasnije u Rimu pretvorilo u strastvenu mržnju. Ima još nekoliko ljudi, koji su uživali njegovo povjerenje. Leonardo Sellaio u Rimu, prijatelj iz 1513.-1516, kao i Dom. Buoninsegni, posrednik između majstora i kard. Guilia (kasnije Klement VII.). U Firenzi je našao 1522. prijatelja u kanoniku Fattucci, kome je prvom povjeravao svoje pjesme. A zatim je tu još mladi firentin-

ski plemić, kojeg je panflatista Pietro Aretino u svom pismu spomenuo uz Tommasa Cavalieria.

Njegovo prijateljstvo prema ovom posljednjem spada
među velike probleme, koje su historičari na razne načine
pokušavali riješiti: platonskom filozofijom ljubavi, kul-
tom ljepote i t.d. Ostaje činjenica da je Cavalieri ostao
do kraja njegov prijatelj i bio na njegovoj smrtnoj poste-
lji. Mnoge pjesme, koje mu je Michelangelo spjevao i posve-
tio, ostale su tajna do smrti, a tek 1876. bila je ta činje-
nica utvrđena u svom svojem značenju. Uzevši u obzir plato-
nizam tadanjih intelektualnih i umjetničkih krugova, nije
potrebno uz sve dvoznačne indikacije prihvatiti inkrimina-
cije Pietra Aretina. A Michelangelo posljednji platonski
lirik renesanse, našao je u starosti novo prijateljstvo. To
je njegova lijepa veza sa najvećom ženom talijanskog cinque-
centa, Vittoriom Colonna. Michelangelo je oko 1535. upoznao
tu ženu, udovicu od 1525, pjesnikinju, prijateljicu svih ve-
likih ljudi tog vremena, Bemba, Castiglionea, Ariosta, Dol-
cea. Počevši od 1534. ona se jače obratila religiji i, za-
hvaćena reformnim strujanjem nije, kao ni mnogi njeni pri-
jatelji (Contarini, Giberti, Sadolet) iz tog kruga, preki-
nula sa Rimom, nego je čak žrtvovala svoje "zalutale" pri-
jatelje. Sa Michelangelom je započela prijateljstvo oko
1535, kad je ona imala 46, a on 63 godine. Sačuvana kores-
pondencija i pjesme svjedoče o dubokoj vezi, koja se produ-
žila i nakon što se 1541. Vittoria Colonna povukla u samo-
stan. Pjesnički izvori kao da su se opet otvorili u duhu
Michelangelovu, koji je od svoje mladosti ispunjao svoje
Mackowsky,198 popise, skice i kartone pjesmama u duhu Petrarke, Cina da
Pistoje, Cavalcantia, a osobito svog idola Dantea. Ta je
njegova poezija bila mračna i teško shvatljiva, skoncentri-
rana obično oko jedne osnovne misli, bez varijacija. Do
njihova izdanja za Michelangelova života nije došlo, valj-
da radi teške potištenosti, u koju je upao nakon Vittorijine
smrti, ali vjerojatno i radi duboko ličnog karaktera cijele
te poezije. Nakon njene smrti (1547.), piše Condivi, "on je
ostao za dugo stupidan i kao bez osjećaja", i upao u još
dublju religioznu mistiku. Njegovu poeziju izdao je mnogo
kasnije u policijskoj državi Medicejske vojvodine, njegov
praunuk 1623, ali u. od ispravaka i promjena, falsifikova-
nom izdanju. Već za njegova života njegove su pjesme ipak
kolale u prepisima i bio je slavljen kao pjesnik. Duboka
protuslovlja vremena, u kojima je živio, uslovila su karak-
ter te poezije, duboki pesimizam, koji iz nje izbija. Da
je taj pesimizam imao korjena u njegovu nezadovoljstvu sa
životom tog vremena, sa političkim prilikama, pokazuje spo-
menuti epigram posvećen Noći. To je bilo doba svršetka fi-
rentinskog demokratizma i tiranija tog vremena beznadno je
204 tištila veliki duh Michelangelov. On je ipak, nekoliko godi-
na nakon odlaska u dobrovoljno progonstvo iz Medicejske Fi-
renze (1538.), izradio Bruta, kao očit dokaz svog republika-
nizma. U svojoj starosti vratio se on motivu tiranicide, ko-
jeg je bio ostvario već u Davidu, a preuzeo kasnije za 1527.

sa Simsonom, u vrijeme posljednjih dana republike. Krećući se u krugu firentinskih izagnanika ("fuoruscitti"), on je u znak protesta isklesao lik rimskog republikanca, idealizovan lik čovjeka sa snažnim okretom glave lijepa profila i sa dubokim [illegible] duševnim životom na licu. Michelangelo nije završio to djelo, ne radi toga što bi se zgrozio nad zločinom Brutovim, kako to kazuje kasnije dometnuti latinski distih, nego zato što je sve veće otuđenje starog majstora od svijeta u to vrijeme oslabilo njegov interes za sam motiv.

Konkretni povod njegova dolaska u Rim jeseni 1534. bijaše namjera da konačno završi grobnicu Julija II. Vi-
Mackowsky, 114 djeli smo kako je ona improvizirana od ostataka figura, tako da je Mojsije, jedan od 40 zamišljenih sporednih li-
Knapp, 68 kova, postao centralna statua spomenika. Ipak je Michelangelo isklesao svojim staračkim snagama za spomenik još dva ženska lika. Liu i Rachelu, inspiriran Danteovim stihovima iz Čistilišta.

"Giovane e bella in sogno mi parea
Donna vedere andar per una landa
Cogliendo fiori -------

Purg XXVII. Lia je predstavljena u desnom ženskom liku kao lijepa mlada žena, ali sasvim hladne i idealizovane skulptorske koncepcije, kao personifikacija aktivnog života. Rachela bi trebala da simbolizira kontemplativni život, ali i to je kreacija strana Michelangelovoj strasnosti i dubini. Pravi i najveći posao ovog rimskog razdoblja Michelangelova
Mackowsky, 212 bijaše dovršenje velikog sikstinskog ciklusa, t.j. velika zidna freska iznad glavnog oltara, koja prikazuje Posljednji sud. Pavao III. Farnese preuzeo je, naime, misao Klementa VII. Da bi starog kipara predobio za rad potražio ga je sam u sjajnoj pratnji od 10 kardinala i u naredbi od 1.septembra 1535. imenovao ga je vrhovnim arhitektom, kiparom i slikarom Vatikana, nakon što je već u aprilu bio prihvaćen rad na Posljednjem sudu. Tu grandioznu fresku radio je on od 1536. - 41. uništivši za to tri Peruginove freske i dvije vlastite lunete.

Ono što je izašlo na vidjelo, kad je nakon 4 godine bila skinuta armatura, iznenadilo je i prestrašilo čak i najslobodnije. To je bio strahoviti sud pun groze i straha, sud bez ikakve božanske ili kršćanske milosti. Čak i u grupama izabranih opaža se vihor bjesnila i strave, u kojoj
Tel. 12.13 kao da je šestdesetgodišnji umjetnik sudio svijetu i životu. Ne samo u skoro posvemašnjoj golotinji svetaca obiju spolova, nego i u svim ostalim ikonografskim propisima prekinuo je slikar sa dosadašnjom tradicijom i dao tom motivu jedan, svakako još uvijek visoko metafizički sadržaj, koji se međutim toliko odvajao od tadanje službene religioznosti. To je u stvari ispod Michelangelova kista izašla neka veličanstvena i nova Gigantomachija, borba napaćenog ljud-

Mackowsky, 222 stva sa mračnim silama, koje ga okivaju. Michelangelo bio svjestan pravog sadržaja svog djela kad je, odloživši kist rekao: "Kolike će ljude ovo djelo učiniti luđacima !"

To djelo sadrži u sebi kondenzirano najveće i kobno proturječje tog vremena. To je doba presahnuća renesanse i doba protureformacije. Ortodoksna crkva diže se protiv poganskog renesansnog duha i nije slučajno što je već 1560 Daniele da Volterra ("brachettone") oblačio Michelangelove gole likove po nalogu Pija IV, a na osnovi zaključaka tridentinskog koncila. Sa fizičkom snagom i ljepotom tijela,
Tel. 24 dakle sasvim svjetovnim renesansnim elementima, dao je Michelangelo metafizičku tragediju, osnovni religiozni problem reformacije i protureformacije. Njegov kist je nemi-
Mackowsky, 220 losrdni antikni heroj, koji uništava svoje protivnike i snaga njegova izbija iz njegova tijela i iz njegove suverene kretnje, tako da se i lik njegove majke pokraj njega
Tel. 6 odvraća u nemoćnom stavu. Ovaj Dies irae je posljednje veliko simbolično d elo starog majstora, prestravljenog već blizom vizijom smrti, ogorčenog nad ništavosti prilika i života, nakon što su svi izgledi za slobodu propali, a njegova Firenza postala definitivno domenom tirana. Njegov stari motiv "In tyrannos" prevladan je ovdje metafizičkom plimom i sa svom ljepotom i silom, koju je Michelangelo mogao izvući iz ljudskog tijela, on je utjelovio strah. Ali, kako to dobro primjećuje Romain Rolland, ono što najprije frapira na toj ogromnoj freski je red i promišljena hladna volja, koja vlada u tom metežu i organizuje ga. Bez ikakve klasične, raffaelovske šematske kompozicije, grupe i mase su raspoređene i uravnotežene u skladu sa osnovnom zamisli t.j. sa osudom i kretnjom Kristove ruke, koja kao da je sve, svu tu nadljudsku masu, zavitlala prostorom.

Obuhvaćeni smo (piše R. Rolland) brutalnom snagom. Ona jedina vlada. Duše uopće nema. To je samo fizička sna-
Tel. 27 ga u onome što je kod nje najviše slijepo i strah od te snage. Izabrani momenat je neobičan. U tutnjavi truba, koje zaglušujuće zvuče, anđeli su zavitlani kroz oblake, a herkulski Krist proklinje ..... Kod te neumitne kretnje, koja baca vječnu smrt, cijela ova armija divovskih tijela
34.35 popušta i ugiba se, obuzeta jednim jedinim osjećajem : strahom. Uništavajući strah okrutan, bez ikakvog moralnog osjećaja, strah od udarca, kao strah pasa pred bičem ....." Ima u tom djelu tolika množina srdbe, osvete i mržnje, da se može uzeti kao točna ilustracija duševnog stanja čovječanstva, koje se gušilo u društvenim i ideološkim okovima, ima toliko negacije lažne teorije kršćanske milosti s kojom su crkva i vladajući krugovi držali u ravnoteži svoj religiozni sistem, obmanjivali i tješili mase lišene u stvari pravog života. I upravo u tome se sastojalo odvajanje Michelangelove religioznosti od službene religioznosti rimske crkve tog vremena. On je iz historije dosljedno izveo svoje pesimističke zaključke i ostvario svoj Inferno,

Tel. 18 ali bez čistilišta i bez raja, kojeg u stvari nema u njegovoj koncepciji.

I zato je Posljednji Sud izazvao buru protesta i nije uzalud 1549. neki Florentinac pisao povodom Michelangela: "Svi moderni slikari i kipari imitiraju slične luteranske kaprise; ne slika se i ne kleše danas ni u najmanjoj crkvi drugo nego li likove, koji su u stanju upropastiti vjeru i pobožnost."

40 Dodamo li k tome još skoro potpunu golotinju figura, možemo zahvaliti samo ugledu Michelangelova imena što je freska preživjela sve opasnosti i dotrajala do naših dana. Već Pavao IV. htio ju je sasvim pokriti, a kasnije je nekoliko puta stajala pred uništenjem. Mogla se održati tek s "oblačenjem", koje je započeto već 1559. (Voltera), a nastavilo se 1596, kad ju je spasio samo protest Akademije Sv.Luke, pa zatim sve do u 18.vijek. A Michelangelo je rezigniran i bešćutan, gledao to oskvrnuće i odgovorio, kad su tražili njegovo mišljenje, bez imalo srdbe: "Recite Njegovoj Svetosti da je to sitnica, koju se lako može ispraviti. Neka one samo nastoji da uredi stvari u svijetu. Ispraviti jednu sliku to nije teško."

(margin references: 40 – beside "ke, pa zatim sve do u 18.vijek"; 12 – beside "jednu sliku to nije teško.")

Oltarni zid Sikstine ostao je kroz stoljeća kao visoka škola crtanja i umjetnosti akta. On je sakupio svo znanje koje se razvilo kroz stoljeća, ali oblici koje je to znanje ostvarilo skoro su zagušili slikarstvo talijanske renesanse nakon Michelangela: iznad njega se nije moglo i mnoštvo je epigona pretvorilo te oblike u praznu maniru. Posljednji sud je vrhunac jednog načina i on sadrži u sebi i svu jednostranost njegova slikarstva - apstrahiranje od kolorita (koji je višeput iskvaren preslikavanjem), a ponavljanje jednog te istog herojskog idealnog tijela, bez odmora i bez varijacija (čak i u ženskom spolu), umara i uništava. Osim toga Mackowsky dobro primjećuje, kako je tu ipak antikni herojski ideal silom stavljen u službu kršćanske mistike: pred ovim plemenom divova mi ne možemo saosjećati s njihovim patnjama, javlja se sumnja u vjerojatnost i mogućnost, a s time i izvjesna disharmonija.

Ali tu je još strahovito snažan impetus i duboka inspiracija, koje polazi od razočaranja umjetnikova i njegova pesimizma, vodila Michelangela. U slikarskim djelima nakon toga nestaje pomalo tog poleta.

Radi se o posljednjim slikarskim djelima majstorovim u kapeli Paolini u Vatikanskoj palači. Tu je Michelangelo za Pavle III. izradio dvije freske: Obraćenje S.Pavla i Raspeće Sv.Petra, zamišljene obje također u krepanju i suprotstavljanju velikih masa. Tako je na Obraćenju izvršeno kombiniranje gore centripetalnog kretanja oko Krista, a dolje centrifugalnog oko Sv.Pavla. Sve je u ritmu a fortissima, nestalo je svih prelaza i nijansa u osjećajima. Vrlo zapuštene, te su freske od vremena i kasnijeg restauriranja također stradile, ali i danas one nam govore o visini kao i

(margin: Kunstlr. 7,8 [handwritten]; Mackowsky,228 – beside "protstavljanju velikih masa")

o granicama, koje je u dubokoj starosti Michelangelo bio dostigao. Nakon tih radova on se nije više nikad popeo na slikarske skele, povlačio se sve više u svoju staračku osamljenost. Ali mirovati nije mogao ni posljednjih godina života.

Pored nekoliko uglavnom nedovršenih kiparskih radova, posljednji deceniji njegova života bili su zauzeti arhitektonskim radovima. Od tih radova najveći je bio gradnja crkve Sv.Petra, koju je on, uslijed jednog dekreta Pavla
Maokowsky,306 III.,preuzeo 1547. Bilo je to najveće arhitektonsko djelo renesanse i biti će, kao i ostala arhitektura Michelangelova, tretirana u toku pregleda razvitka arhitektonskih oblika renesanse uopće. Ali nije moguće dobiti potpunu sliku o ogromnoj djelatnosti starog majstora u posljednjem periodu, ako se ne uoče ogromni napori i borbe,koje je imao sa svim svojim protivnicima, osobito sa klikom Antonia da San Galla. Ta je borba bila okrutna i ogorčena otkad je preuzeo 1548. gradnju bazilike Sv.Petra. Ali uzalud ga vojvoda Cosimo zove u Firenzu,on je vezan za zidove i svodove bazilike ljubavlju stvaraoca. Protiv svih intriga Pio IV. ga je 1558. utvrdio u moći i zabranio svako odvajanje od njegovih planova. Opet je 1563. borba dobila tragične oblike, ali klevete komesara gradnje i arh. Nanni di Baccio pokazale su se sasvim neosnovane, te ovaj bi otjeran.

Kroz to vrijeme radio je još nekoliko velikih arhitek-
298 tonskih radova: uređenje Campidoglia, gdje je po njegovoj
300 zamisli nastao jedan od najljepših arhitektonskih prostora na svijetu. Zatim Porta Pia, dvije crkve i mnoge druge planove, koji su ostali neostvareni ili nedovršeni, kao tolika djela Michelangelova. Bio je on u tim posljednjim godinama potpuno obuzet arhitekturom i poezijom. Ali pogrešno bi bilo misliti da sedamdesetgodišnji i osamdesetgodišnji starac nije nastavio klesati. Govorio je da ga tek rad sa dlijetom uzdržava u zdravlju i životu. Radio je osobito noću, sam u svojoj radioni, brzo i s vanrednom sigurnošću i to direktno u mramor, što ga međutim, nije moglo spriječiti da ne napusti mnoga djela uslijed kakve pogreške ili prestroge autokritike. Mnoga je djela znao sam razlupati, kao što je to učinio sa Pietom iz S.M.del Fiore u Firenzi.

A starost se je produžavala: "Ne samo da sam star,nego se već među mrtve brojim. Bliza smrt ugrabila mi je svaku pomisao na mladost". On je produžavao da radi i da se bori nevjerojatnom energijom čovjeka visoko razvijene svijesti, okružen ne samo mržnjom suparnika, nego i ogromnim poštovanjem sviju, koji su u to veliko doba znali što je umjetnost. Cosimo Medici uzalud je nastojao predobiti ga da se vrati u Firenzu, i okružavao ga svom pažnjom: Michelangelo je razgovarao s njim o umjetnosti i njegovim planovima,ali nije htio da vidi svoj rodni grad podvrgnut pod vlast tirana. Znajući pravi uzrok Michelangelova odbijanja Vasari,dvorski slikar Cosima, nastojao je da u pismima demantira glasine kako u Firenzi puk živi "u mraku i strahu" i veličao vladu Medicejaca. Uzalud su ga nagovarali da dođe dovršiti svo-

ja započeta djela. Odgovorio je da mu stube Laurenziane sa-
Mackowsky,284 svim nejasno i kao u snu lebde pred očima, a niti podatke o tome kako je trebalo dovršiti Sakristiju nije htio dati, izgovarajući se da mu ruka više nije u stanju pisati." A svoju, u ono doba još nisku socijalnu poziciju umjetnika, koju je Leonardo znao nadići suverenim znanjem i naukom, on je pokušavao kompenzirati pozivanjem na svoje tobože visoko porijeklo. Treba shvatiti tu smiješnu, za naše današnje shvatanje, crtu velikog čovjeka obzirom na tadanje ponovno jačanje dinastičko-plemićkog osjećanja i obzirom na njegovu tešku životnu borbu. To je doba kad Vasari servilno služi na dvoru Medicejaca, a svi umjetnici puzaju pred moćnima. Jedino Michelangelo je bio u stanju u to doba napisati da je služio doduše tri pape, ali radi toga što je morao (che e stato forza).

No uprkos skromnog života, kojim je živio do svoje smrti, niti jedan umjetnik prije njega nije uživao tako kneževski ugled kao on. Za nj se otimlju svi kneževi, kralj francuski, sultan carigradski i republika mletačka.

296 Ali starac je svojim djelima čvrsto vezan za vječni grad, osobito Bazilikom i Kapitolijem, koji su se radovi otegli dugo nakon njegove smrti. Posljednjih godina bio je majstor stalno zauzet mišlju o smrti i spasenju, te je htio to svoje novo i posljednje stanje ovjekovječiti. Tri put je to pokušavao i tri put je odložio dlijeto.

262 God. 1553. Condivi ga je vidio kako radi na velikom Oplakivanju iz S. Maria del Fiore. To je zapravo prizor nakon snimanja s križa, sa tijelom Kristovim klonulim i kompoziciono sasvim slomljenim. To tijelo još nosi tragove svih pretrpljenih muka, a uklopljeno je u čvrst trokut triju figura, od kojih je najviše dovršena Magdalena sa praznim šematskim licem Lie, a Josip iz Arimateje završava kompoziciju svojom glavom, redovničkom kapucom i s licem koje je, možda, autorportret majstorov. Scena je teška, mučna i dramatska, i odaje starca isto onako kao što Pietà iz Sv. Petra odaje svojom elegičnošću prvu zrelost, ali i pun razvitak mladog Michelangela. Nema više tražene i uzvišene fizičke ljepote, nema igranja s tehničkim virtuoznostima. Umjesto ljepote oblika, sama ekspresija boli, kao u stihovima Jacopona da Todi ili u istovremenoj muzici Palestrine. Umjesto ravnoteže oblika i linija, smjelo gomilanje masa, umjesto arhitekture nabora, arhitektura jednostavnih forma, teških i masivnih u izlomljenim linijama. U rimskoj grupi prisutna je antika, u firentinskoj protureformacija i cijela sredovječna gotika sjevera. To je svjesno odvajanje od antiknog duha, koji je još toliko bio prisutan na svodu sikstine (Ignudi), da nestane potpuno već na Posljednjem sudu u istoj kapeli. Ali djelo je ostalo nedovršeno, izgleda radi velike tvrdoće kamena i jedne crne žile u njemu, čak ga je majstor g. 1555. u svom bijesu razbio čekićem. Bandini i Calcagni dobili su ga ipak na dar od majstora i popravili, a sada se nalazi u mraku velike kapele firentinske katedrale.

Ali taj motiv bio je Michelangela opsjeo i progonio ga do smrti, a nalazimo ga opet nedovršenog u grupi,koja
Mackowsky,266 se prije nalazila u Sabinskim brdima, u Palestrini, a sada je u firentinskoj Akademiji. Grupa je bila okružena neukusnom draperijom od štuka, a isklesana je u stijeni, koja služi kao zid male crkve Sv.Rozalije. Sastoji se od 3 nedovršene figure (visina 2,25 m : 1,30 m), ali lijes ristov, strahovit i snažan u skoro romaničkoj koncepciji,dominira cijelom grupom, koja je mnogo sažetija nego li firentinska. Klonuli udovi daju mu priliku za nekoliko efektnih ekspresivnih motiva, a koji neosporno svjedoče za atribuciju ove grupe Michelangelu, čije autorstvo inače nije dokumentarno dokazano. Ruka Madone, koja podržava Kristovo rame, slična obim dosadašnjim kompozicijama ali mnogo snažnija i muškija, je najdramatičniji motiv cijelog djela. Likovi Madone i Magdalene sasvim su nedovršeni. Osjetljivo je oklijevanje u proporcijama, koje kao da je majstor u to doba sasvim zanemarivao: toraks i ruke preogromni su za volumen bedra i nogu, što se može pripisati djelomično i početnom stadiju u kome je rad prekinut. Ali djelo je ipak tako eminentno michelangelovsko, i to upravo iz ove posljednje faze, snažno, dramatsko, svojevoljno i originalno u najvišem smislu te riječi. Nepoznati ostaju ipak vrijeme i način, na koji je to djelo nastalo u osamljenosti dalekih brda.

Prop.IX, 478
Mackowsky, 268 Treća varijacija motiva je Pietà Rondanini, danas nepristupačna javnosti, u privatnom vlasništvu markiza. Nastala je 1564. u godini majstorove smrti, kao posljednje njegovo djelo. Figure su samo dvije, kompozicija gotička i vertikalna. Madona drži i pritište tijelo Krist vo k sebi. Likovi su tek skicirani, a desnu stranu netko je upropastio popravljajući je: podlaktica visi odvojena od tijela. Ne može se rekonstruirati što je zapravo s tom stranom Michelangelo htio u svojoj borbi s materijom, kao što se ne mogu shvatiti niti nesrazmjeri u proporcijama majke, tako da djelo u ovom stanju još više podsjeća na gotičku skulpturu. Ali iz gesta i osnovne zamisli struji potresna drama Michelangelove posljednje borbe.

Dne 14.februara 1564. njegov pomoćnik Tiberio Calcagni našao ga je kako luta oko kuće po proljetnoj rimskoj "kiši"."Što da radim, ne nalazim nigdje mira". Slijedećih dana rasla je temperatura, a 18.februara umro je Michelangelo pri punoj svijesti, okružen prijateljima, bez testamenta, ali sa molbom, koja tako ilustrira njegovu ljubav prema rodnom gradu: zaželio je da ga mrtvog prenesu u Firenzu. Sada, mrtav, mogao je spavati u gradu, kojeg nije za života htio da vidi u ropstvu. Tek lukavštinom i u brzini mogao je Leonardo iznijeti iz Rima njegov lijes, kojeg su Rimljani htjeli pokopati u Sv.Petru. Tek u junu mjesecu izvršene su u Firenzi u S.Lorenzu svečane exekvije, a tije-
272 lo pokopano u S.Croce, u grob izrađen pod vrhovnim rukovodstvom Vasarijevim.

Time je bio završen dug život Michelangelov, a broj njegovih djela zaključen. Radova nesigurne atribucije nema mnogo: njegova genijalnost udarila bi pečat svakom djelu, koje je izašio ispod njegove ruke. Ipak ima iz mladenačkih dana nekoliko djela kojih atribučija nije sigurna.

Tako mramorni reljef Apolon i Marsija u Ratshofu kod Dorpata u posjedu naruna Lipharta, koji ga je otkrio. Isto je tako sporan "Apolon" iz K.F.M., koji je tamo dospio iz magazina Ville Borghese, za kojeg su se zauzimali Bode i Hildebrand, stavljajući ga u doba između 1500. i sikstinskog svoda. Veliki kip Herkula nabavio je Franjo I. i prenio u Fontainebleau, gdje je nestao 1713. prilikom razaranja Jardin de l'Estand, i to je svakako jedan od najvećih gubitaka iz Michelangelova opusa, tim više što o njemu nije ostalo nikakvih skica ni podataka. Raspeće iz S.Spirito u Firenzi konačno je brisano iz popisa Michelangelovih djela radi slabe zanatske izvedbe.

Mackowsky,340 Jedna od najspornijih tačaka je Giovannino, za kojeg su pored drugih istupili Thode, Justi i Frey. Pokret je rafiniran, udovi vitki i fini, držanje lika graciozno, te je upravo zbog tih osebina teško prepoznati u ovom djelu Giovannina, kojeg spominju Condivi i Vasari. Osim toga Mackowsky navodi i sasvim različitu tehničku obradu akta i kose, nego li što je na djelima tog doba (Pietà iz Sv.Petra), a i kronološku nemogućnost. Giovannino bi prema pristašama njegove atribucije Michelangelu, bio nastao nakon povratka iz Bologne (poč.1496.) i to zajedno sa spavajućim Kupidom, u kratkom roku, od pol godine. Prema današnjem stanju problema berlinski Giovannino je rad nepoznatog majstora. Mackowsky se odlučno protivi atribuciji Domenicu Pieratti, koju je učinio Grünwald, iz kasnog 16.vijeka, kojem ukusu i odgovara samodopadljiva poza mladićeva.

Drugi veliki problem iz Michelangelova oeuvrea je Cu-
342 pido iz South-Kensington muzeja. I Condivi i Vasari izvješćuju o jednom Cupidu, kojeg je Jacopo Galli naručio skupa s Bachusom. Do 1549. nalazio se u kući Galli u Rimu, gdje ga je vidio i opisao Ulisse Aldrovandi, ali ga naziva Apolonom. Londonska statua ne odgovara tom opisu Statua je loše sačuvana, glava nespretno opet namještena, kao i lijeva ruka dok je desnu dodao Santarelli. Tri stoljeća bio se toj statui zameo trag. a došla je u London 1860. iz zbirke Gigli, odnosno iz vrtova Ricardi - Strozzi u Firenzi. Pokret dječaka je vrlo kompliciran, podsjeća na Veneru što čuči iz vat. muzeja, te pruža mnoge kiparske mogućnosti. Pretpostavljalo se da napinje luk. Obris je ipak zatvoren, sa protukretnjama, koje nisu svojstvo Michelangelovo. Sama akcija je nejasna, a okruglost i eleganca udova tuđa njegovu načinu, oči, nos i usnice rađene su sa premalo sigurnosti, kako je to dobro prvi zapazio Wölfflin. Protivno Freyu, koji je liniju tih mladenačkih djela vodio od reljefa Borbe Kentaura preko bolonješkog Anđela i lenjingradskog Dječaka, Mackow-
22 sky s mnogima drugima ne nalazi karike u koju bi mogao ukop-
166 čati ovo djelo, odviše "elegantno".

Pet figura za Piccolomini oltara u sienskoj katedrali djelo je Michelangelovih učenika i nemaju veće vrijednosti. Brončani David, koji je krajem 1508. pošao u Francusku, izgubio se sredinom 17. vijeka u dvorcu Villeroy kod Mennecy-a. Louvreski crtež u naglašenom kontrapostu može nam dati samo blijedu ideju o tom djelu. Treba iz Michelangelova kataloga isključiti još nekoliko slika iz evropskih galerija, pa i Pokop iz Nat. gal. u Londonu, koji je djelo nekog učenika iz posljednje faze starog majstora.

Knapp, Abb. 14
67.

Na taj način ostao bi pred nama cio opus Michelangelov jasan i cjelovit u svoj veličini njegove genijalnosti, sa svim osebinama njegova razvitka čak i u djelima, u kojima su očiti znakovi umora i starosti, kao u Kapeli Paolinskoj. On je nadživio za 50 godina vrhunac srednjotalijanske renesanse tišteći svojom težinom sve što je živjelo u njegovoj blizini. Značilo bi, naravno, upotrebiti sasvim idealističku metodu kad bismo sa tim njegovim djelovanjem htjeli objasniti iscrpljenje firentinske umjetnosti u 3. i 4. deceniju 16. vijeka. Postoje zato dublji, društveno-politički razlozi u nestanku unutrašnje snage i vitalnosti talijanskog građanstva tog doba. Ali je neosporno da je djelovanje Michelangelovo bilo ogromno. Razvoj individualizma bio je u to doba dosegao, nakon Leonarda, takve razmjere, da se mogao javiti pojedinac, koji u sebi sintetizira svu kvalitetu svog vremena, dovršava i utjelovljuje sve suprotnosti, koje se manifestiraju u dotičnom društvu. Taj maksimalno razvijeni individualizam prouzročio je da se osjećao cijelog života sam ("Uvijek sam sam i ne govorim s nikim", 1548.). Bio je prerastao svoje doba i tadanje političke prilike ispunjale su ga odvratnošću, koja se manifestirala bilo u visokoj simbolici tiranicide, bilo u bijegu u religioznost.

Mackowsky, 228

Pojava Michelangela označava u razvoju firentinske i općetalijanske umjetnosti izlazak iz komunalnih, užegrađanskih okvira, iz građanskog "pozitivizma" jednog Ghirlandaja, u višu, uopćenu realnost cinquecenta. Ona znači izlazak iz lokalne ograničenosti pojedinih gradskih škola u univerzalno strujanje novog vijeka. On je ličan i najuže povezan sa svojim djelom, koje je visoko subjektivno, a sastavljeno, kao i on i njegovo doba, od četrih suprotnosti : s jedne strane antikna ljepota, s druge kršćanska mistika, konkretna fizička snaga i apstrakcija platoničara. Ali u tom jedinstvu i u toj ravnoteži i sastoji se veličina njegova djela, koje nije uvijek harmonično, ali zato uvijek prožeto tom unutrašnjom borbom.

Michelangelo predstavlja u razvitku renesanse onu tačku, u kojoj priroda postaje za umjetnika samo pretekst, kojim on izražava svoje unutrašnje stanje, postaje dakle sredstvo ekspresije u višem smislu riječi. A ipak je Michelangelo samu prirodu (reduciranu, doduše, na ljudsko tijelo) poznavao kao malo tko, on ju je izučavao i posmatrao, ali samo zato da je izdigne do ideala, koji mu je lebdio pred očima, do izražajnosti, koja mu je bila potrebna. Na temelju svog

savršenog poznavanja ljudskog tijela, on je stvarao većinom bez modela, iz svoje fantazije, on se, dakle, nužno odvajao od stvarnosti. Ima kod umjetničkog uopćavanja jedna granica od koje realnost počinje da bude ne samo uopćavana, nego i negirana. Michelangelo predstavlja upravo tu granicu, on se stalno kreće na ivici između najdublje spoznaje o čovjeku i šablone, koja je krajnja konzekvenca tog uopćavanja. Dosta je pogledati neka tijela njegovih Ignuda ili lica Lie ili Mandalene iz firentinskog Oplakivanja, da se uoči ta besadržajna apstrakcija do koje je on znao često da posklizne u tom svom preziru prema svakodnevnoj realnosti. A koliko nam upravo u tom smislu govorio Michelangelov neprijateljski stav prema portretiranju, tom najviše realističkom žanru u likovnoj umjetnosti renesanse. Portret sam po sebi znači vezivanje za predmetnost, za stvarnost objekta, a Michelangelo nije nalazio oko sebe ljepote dostojne da bude polazna tačka njegovom herojskom idealu. Svi njegovi portreti postali su tipovi, skoro apstrakcije u pravom smislu te riječi. I u tome je on postupao kao kipar u prvom redu, govoreći prvenstveno i skoro isključivo tjelesnim oblicima, prezirući slikarstvo i svaku slikovitost. "Slikarstvo mi izgleda tim bolje čim više liči na kiparstvo" - govorio je on, a i radio u tom smislu. Ako je ponekad stvorio i snažnu slikovitost, kao u kumejskoj sibili, to je ipak bilo na osnovi prvenstveno plastične koncepcije. Sve što je slikovito bilo mu je u suštini tuđe, pejsaž osobito, svako žanr-slikarstvo, a specijalno nordijsko. Prema spisu "Četiri razgovora o slikarstvu", koje je napisao François de Holanda 1548, Michelangelo se o toj nordijskoj umjetnosti izražavao na slijedeći način :

"Flamsko će slikarstvo izgledati lijepo ženama, osobito starim ili vrlo mladima, kao i redovnicima i redovnicama i kojem od plemića, koji su gluhi za pravu ljepotu. Koliko god to izgledalo lijepo nekima, nema u stvari tu ni smisla, ni umjetnosti, ni razmjera ni simetrije, nema brižljivosti u izboru, ni veličine. Napokon to je slikarstvo bez tijela (tjelesnosti) i snage. Samo djela koja nastaju u Italiji mogu se nazvati velikim slikarstvom". I dalje, što osobito ilustrira njegov stav prema religioznoj umjetnosti, govorio je da ovo slikarstvo ne će nikad izmamiti pobožnima niti jednu suzu. U tom stavu definirana je koncepcija čitavog manirizma 16.vijeka kao i njegova sudbina.

Ima, međutim, pored tog estetskog "racionalizma", kod Michelangela toliko unutrašnjeg žara i strastvenosti, da je od ljudskih oblika i od firentinske linije on zaista znao učiniti veliki i strahovito snažan likovni jezik. Ali podražavati taj jezik nije se moglo, a to je upravo ono što su učinili svi manirísti, koji su ga slijedili. On ih je skršio svojom snagom i to je bilo sudbonosno za cio cinquecento. Bilo bi naravno pogrešno reći, sa Romain Rollandom, da je Michelangelo "izvan svog vremena", on je naprotiv i te kako ukopčan u svoje doba, a dokaz je tome upravo taj odjek na koji je njegova umjetnost naišla, ogromna uloga koju je odigra-

la u daljnjem razvoju renesanse i baroka, uloga koja je tom vremenu i te kako bila potrebna. Svi umjetnici su ga obožavali, pa i oni iz neprijateljskih tabora, a Vasari je u Firenzi osnovao Akademiju na bazi njegovih forma: kopirali su se njegovi kipovi, u nedostatku fresaka koje su bile u Rimu, a to je upravo značilo apstrahirati još više od boje i rastaviti u najradikalnijem smislu firentinsku linearnost i chiaroscuro, to je značilo proizvesti slikare – kipare, kao što i jesu Vasari, Bronzino i Daniele da Voltera. Boja je postala u očima tih manirista ne sam nešto sasvim sekundarno, nego i nešto što zamagljuje javnu i čistu plastičnost oblika. Ali sudbonosno je bilo kod toga to, što sadržajnost Michelangelovih djela oni nisu mogli dokučiti. On je bio vrhunac svog vijeka, koji je oblikovao u materiji ono što je bilo najviše i najtragičnije u njemu. Oni su bili potpuno zakopani u ruševinama vremena, lakaji na dvorovima raznih dinastija, gluhi za suprotnosti i tragediju svog doba, koju je Michelangelo tako intenzivno osjetio. Ispravno primjećuje R.Rolland: "Smiješimo se samilosno gledajući kako se savremenici oduševljuju biranim izrazima pred strahovitom Noći". Zaista ! što su oni mogli osjetiti od sadržaja te skulptuie, koja toliko odudara upravo od one tražene ljepote, koju su oni njegovali" Što su oni mogli misliti pred njegovim velikim simbolima, kojima je on izrazio čežnju k slobodi ili pobunu protiv ropstva ? Od sputanih Robova oni su obožavali samo lijepe i snažne oblike, a njihovo značenje ostalo im je strano, kao što im je ostao tuđ i društveno-politički smisao Brutusa. To je radni i "stvaralački" pro-
Mackowsky,204 ces svakog manirizma uopće: uzeti gotove forme, studirati, ne prirodu i po prirodi, nego stare majstore i njihova djela.

Ali nije Michelangelovo djelo rodilo samo manirizmom, Iz unutrašnje napetosti, iz zgusnute zbitosti koja se osjeća u svakom njegovom radu, vuče svoj korijen i umjetnost baroka.

Sapinjanje i svladavanje unutrašnjih ili vanjskih suprotnosti osnovna je osobina Michelangelova, koja ga stubokom razlikuje od svih majstora 15.vijeka, pa čak i od Leonarda. Dovoljno je uporediti koju Leonardovu smirenu kompoziciju, kod koje kao da ljepota izvire upravo iz te smirenosti i ravnoteže, sa kojim Michelangelovim likom. Te suprotnosti razvijene su potpuno u drugim djelima, u Posljednjem Sudu najviše. Dok renesansa voli lik u njegovom glavnom izgledu, koji ga potpuno iscrpljuje Michelangelo uzima u obzir samo jedan momenat, do kojeg mu je upravo stalo i ne brine se što će ostale ostati po strani, nejasno i zamračeno. Tako isto je i renesansna kompozicija pregledna i jasna u svojoj euritmiji i konačni rezultat do kojeg je Michelangelo došao je kovitlac silovitih kontrasta, bezobzirno vitlanje, skraćivanje i rezanje ljudskih tijela. I u skulpturi imamo isto narušavanje klasičnog renesansnog kompozicionog principa ravnoteža masa, koja je osobito kod njegovih posljednjih djela pot-

puno narušena. Ali ono što on žrtvuje tom svom, u stvari baroknom, principu Michelangelo nadoknađuje i sjedinjuje sa svijetlom. On je prvi kipar, koji je svijetlo upotrebio u svoj snazi, dao mu odlučnu ulogu u modeliranju, učinio sjene tamnim i dubokim, a svijetla mjesta intenzivnim. Bogatstvo polutonova je uz to maksimalno, otud ne samo ogromna plastičnost njegovih likova, nego i njihova maksimalna slikovitost, kojom se upravo njegovi redovi razlikuju od quattrocentističkih statua, koju god bilo uzeli kao primjer. Ta težnja k plastičnoj slikovitosti vidljiva je isto tako
Mackowsky,298 na cijeloj njegovoj arhitekturi, na zgradama Campidoglia,
310 kao i na najvećem njegovom arhitektonskom djelu: kupoli Sv. Petra.

Michelangelo kao skulptor bez sumnje se nalazi u kontinuitetu razvoja firentinske skulpture i to upravo u onome što je sačinjavalo njemu suštinu, njenu odliku: u izražavanju s golim tijelom. On je brzo prisvojio svu tradiciju 15. vijeka, u reljefu, kao i slobodnoj figuri, ali je brzo otišao i dalje. Dok su se quattrocentisti još u stvari izražavali linijom, sa težištem na obrisu, sa studijem anatomije upravo radi tog zatvaranja silhuete, kojoj su podređivali ekspresiju mišića, dotle je kod Michelangela težište na samoj formi kao takvoj, na mišićima, koji izražavaju stav, kretanju ili duševno stanje uopće. Oni još nisu znali za svo bogatstvo, koje se može izbiti iz prijevoja površina udova i tijela. Isto tako su bronzisti iz druge polovine samu kretnju davali redovito eksplicitno, kao jasno vidljivu izvanjsku pojavu, tako na pr. Pollaiuolo u Borbi "Herakla s Antejem". Kod Michelangela, naprotiv, kretnja je redovno unutrašnja, suzdržana, potencijalna, ali zato ne manje prisutna kao simptom unutrašnjeg života. Michelangelo vlada potpuno anatomijom ali on ne ostaje nikad pri njoj, on je upotrebljuje i mijenja kao neki povodljiv, ali grandiozan instrumenat, preko kojeg ispoljava svoje umjetničko htijenje.

A isto tako kao fizičku realnost akta, on je nadišao i svog jedinog stvarnog uzora: antiku. Kao i antikni skulptori i on se izdiže iznad detalja u tipično, ali za razliku od njih zadržava odnosno unosi u djelo daleko više svoje individualnosti. Dok je Winckelmann s ostalim klasicistima u antici obožavao upravo onu mirnu i jednostavnu plemenitost i uravnoteženu veličinu, dotle je Michelangelo tražio patos Laokona i grandioznost vatikanskog Torza.

I upravo po tom patosu, po sukobu između volje i osjećanja, koje se tako izrazito manifestiralo u njegovoj zadnjoj fazi, postao je Michelangelo ne pretećom baroka, kako se to obično krivo tumači, nego prvim predstavnikom novog umjetničkog pravca: manirizma. Umjesto renesansne odmjerenosti i uravnoteženosti on je unio silovitost, energiju i razlomljene obrise pokrenutih masa. A upravo to je i barok preuzeo od Michelangela, odnosno razvio do krajnjih konse-

kvenca, koje je tražila napeta i impetuozna religioznost protureformacije.

Slava Michelangelova varirala je tokom vremena. Već u 17.vijeku pored njegovog herojskog stila uzimalo se Rafaela kao uzor u "invenciji izrazu, u raznolikosti zamisli i motiva". U 18.vijeku sa klasicizmom antika i Rafael bili su čak suprotstavljeni Michelangelu, za kojeg je Winckelmann tvrdio da je umjetnost udaljio od antikne gracije. Pa i kasnije su mnogi posmatrači osjećali da ih odbija umjetnost velikog firentinca, osobito oni, koji su, kao J.Burckhardt, tražili ideal umjetnosti u harmoničnoj ljepoti renesanse. Po tome on zaista znači svršetak jedne velike periode. Ali on ujedno znači i početak druge upravo po svom stvaralaštvu, koje nije poznavalo ni priznavalo nikakva ograničenja u svojoj nezaustavljivoj težnji da prodre u ono što je najtipičnije i najopćenitije u umjetničkm spoznavanju.

==============

V. TOSKANSKE ŠKOLE NA POČETKU 16.VIJEKA

S umjetnošću Leonarda, Rafaela, a osobito Michelangela renesansa je u Italiji ušla duboko u drugo stoljeće svoje historije, u 16. vijek. Kulturno-historijskim riječnikom mi smo to označili kao ulazak u visoku renesansu. Što u stilsko-evolucionom smislu znači ta činjenica dovoljno je označeno stilom i značenjem triju spomenutih velikana. Njihova umjetnost potpuno definira i zaokružuje pojam visoke renesanse izvan Venecije, ali ona ga potpuno ne iscrpljuje: ostaje oko njih velik broj umjetnika manjeg značenja koji se kreću u njihovu okviru, dok se od škola, koje su, pored Venecije, nastale na njihovoj periferiji, izdigla samo emilijanska sa jednim velikim imenom: Coreggiom.

Umjetnost 16. vijeka, t.j. cinquecenta, ne predstavlja u Italiji neku ravnu i u svoj svojoj veličini jednostavnu razvojnu liniju, kao što je to predstavljao quattrocento, ta jedinstvena spirala uzdignuta pod apsolutnom dominacijom Firenze. Političke i društvene promjene uslovile su izvjesnu heterogenost, ne samo komplikovanjem geografske slike (Rim, Venecija), nego i nepravilnošću i cezurama u kontinuitetu, što je osobito označeno opadanjem nakon 1530. i pojavom manirizma. Upravo zbog toga izlaganje cinquecenta predstavlja izvjesne poteškoće, koje su historičari umjetnosti u kompendijima pokušavali svladati na različite načine. Jednostavniji ali i najprimitivniji način je, naravno, geografsko-kronološki. Takav su na primjer upotrebili Lübke-Semrau u svom poznatom, sasvim zastarjelom udžbeniku "Grundriss der Kunstgeschichte": obradivši Leonarda, Rafaela i Michelangela u jedan mah sa njihovim učenicima, oni su obradili i odijelili toskansku, gornjotalijansku emilijansku i venecijansku školu, kod čega su u horizontalnom smislu nužno zanemarene sve bitne karakteristike, koje su tako značajne za ta tipično epigonska razdoblja. Istu, a možda i još krutiju, raspodjelu primjenio je Wörmann, razdjelivši 16.stoljeće tačno u prvu i drugu polovinu. S tom mehaničkom, kronološkom granicom, izbjegnuto je svako uopćavanje i uočavanje problema manirizma i njegovih uzroka. Prva polovina 16.vijeka u Srednjoj Italiji obuhvaća Rafaelove i Michelangelove epigone, u Lombardiji, piemontešku školu sa Defendente i Gaudenzio Ferrari, kao i grandioznu mletačku liniju od Giorgionea do Tizianovih epigona, uključivši Bresciu, te manje emilijanske grupe u Ferrari, Bologni i, napokon, Parmi sa Coreggiom. Pri tome je osobito nelogično razdvojena venecijanska linija (Veronese, Tintoretto). I André Michel je u svojoj "Histoire de l'art" prihvatio isključivo regionalni princip: u okviru poglavlja pod naslovom "Talijansko slikarstvo na kraju 15. i u prvoj polovini 16.vijeka" obrađeni su veliki pojedinci kao i pojedine lokalne škole u posebnim je-

dinicama. Na taj način je Luca Signorelli došao iza Leonarda i leonardova kruga, a slikari iz kraja firentinskog quattrocenta iza Rafaela i Michelangela. Po tom regionalnom načelu provedena je kontinuirana linija na pr. u Emiliji od Ercole Robertia do Corregia, a u Veneciji od Giorginea do Tizianove smrti, isključivši opet Veronesa i Tintoretta. U velikom njemačkom zborniku "Handbuch der Kunstwissenschaft" (Burger - Brinckmann), talijanska je renesansa geografski podijeljena na dva dijela, a zatim horizontalno svaka pojedina škola na quattrocento i cinquecento. U Srednjoj Italiji (Escher) obrađeni su maniristi kao logični epigonski nastavak velike troji , u Gornjoj Italiji (Bercken) u Lombardiji: Leonardov krug, u Emiliji: Coreggiov, posebno Brescia i Verona, a u Veneciji do isključivo Veronesa i Tintoretta. Ova dvojica, kao i cio o njima ovisan krug manirista, ušao je sasvim nepotrebno u svezak baroka.

Prelom u dosadašnjem postavljanju problema cinquecenta i najtemeljitiju razradu sa specijalnim obzirom na epigone i maniriste učinio je Hermann Voss u svom kapitalnom djelu "Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz". Nažalost, kako se vidi iz naslova, djelo je ograničeno na firentinsku i rimsku školu, tako da je problem Tintoretta i njegova značenja u odnosu prema manirizmu i baroku ostao nedirnut. Isto tako Voss nije mogao, obzirom na svoju teoretsku poziciju, dati pravilnu ocjenu epigonskog manirizma kao formalističke dekadanse nastale u vezi sa društvenim i političkim promjenama, niti ekspresionističkog manirizma od Pontorma do El Greca.

1. Firenza

U osnovi promjena, koje su u prvim decenijama 16.vijeka nastale u Firenzi, t.j. u metropoli quattrocenta, leži činjenica opadanja snage građanstva, gubitak slobode i autonomije klase, koja je bila nosiocem razvoja od Giotta do Michelangela. Na početku 15.vijeka Firenza je bila skoro jedina komuna, koja je zadržala ekonomsku i političku snagu i u kojoj je građanstvo još uvijek imalo ne samo političku i ekonomsku, nego i kulturnu inicijativu u najvišem smislu riječi. Tokom 15.vijeka pojava i učvršćenje dinastije Medicejaca označava onaj isti proces, koji je odavna već bio završen u ostalim gradovima. Tipična talijanska "signorija" učvrstila se tokom tog stoljeća, a sa njom je, u već poznatim stupnjevima, izvršena i transformacija likovne umjetnosti u njenoj sadržajnosti i u njenim oblicima. Od 1480. - 1520.g. humanizam je na svom vrhuncu, najviše mogućnosti, koje su ležale u okvirima tog vremena i tog društva bile su dostignute. Na kraju tog razdoblja Leonardo i Rafael su iščezli, a Michelangelo počima svoju očajničku bezizglednu borbu, zapravo svoju tragediju. I upravo sada, u trećem deceniju, spomenuti proces u društvenoj bazi došao je do svog završetka : gradska republika pretvorila se u tiraniju. Trajao je taj proces u Firenzi vrlo dugo: od trećeg decenija 15.vijeka do trećeg decenija 16.vijeka, otprilike jedno stoljeće. Otpornost i vitalnost firentinskog građanstva bila je nevjerovat-

no velika i upravo toj vitalnosti imamo zahvaliti veličinu firentinskog quattrocenta. To stoljeće poklapa se u stvari sa genezom renesanse, u njemu se i sastoji tajna njene veličine.

Talijansku renesansu mi smo u našem izlaganju posmatrali kao fenomen, koji se odvija između dva pola: trgovačkog i radnog građanstva talijanskih komunalnih republika u posljednjim stoljećima srednjeg vijeka s jedne, i kneževskih i crkvenih dvorova, signorija i tirana, koji su se razvili u tom procesu, s druge strane. Od ta dva pola onom prvom, građanskom, pripada aktivni, u pravom smislu stvaralački udio. Onom drugom, dvorskom, pripada receptivni, u kreativnom smislu pasivni udio, ali zato svakako odlučni udio u transformaciji umjetnosti visoke i kasne renesanse prema novom aristokratskom i oficielno-religioznom idealu. Sužena na uske krugove laičnih dvorova i duhovnih kurija, nekad zdrava, cehovska, realistička i humanistička umjetnost quattrocenta izgubila je tlo pod nogama, izgubila je vezu sa širokom stvaralačkom narodnom masom i sa životom samim, a s time svoju izvornost, neposrednost i slobodu.

Od svih dvorova Italije obrazovao se na prelazu stoljeća u Rimu papinski dvor kao najveći centar humanizma i renesansne umjetnosti, centar koji je ogromnim autoritetom mogao privući u Rim najbolje umjetnike i ogoliti zapravo sve ostale stvaralačke centre Srednje Italije. Kad se sa Leonom X. g.1513. uspela na papinsko prijestolje dinastija Medici, još više se umjetnička aktivnost prenijela iz Firenze u Rim. Za Klementa VII. Firenza je u stvari provincijski grad "dinastije"; maniera romana, na osnovi Rafaela i Michelangela, vladala je već u Srednjoj Italiji, a kad se u samoj Firenzi sa Cosimom I. medicejska tiranija konačno pretvorila u monarhiju (1537.), nalazimo se već u punom cvatu manirizma: prazne dekorativne šeme i hladni akademizam epigona zaledili su sve stvaralačke izvore. To je doba krutog monarhističkog centralizma, u umjetnosti doba servilnosti, sterilnosti i akademije Giorgia Vasari, doba o kome je Michelangelo, pjevao :

"mentre che il danno e la vergogna dura".

U međuvremenu, međutim, dala je Firenza nekoliko slikara, koji su usprkos ogromnog pritiska savremenih genija dali svoj originalni doprinos i neobično obogatili sliku visoke renesanse. Prvi među njima imao je svoje značenje i u formiranju Rafaelove umjetnosti :

Fra Bartolomeo della Porta (1475.- 1517.)

Fra Bartolomeo izražava sadržajnošću svog slikarstva tradicionalnu religioznost firentinskog građanstva. I obzirom na formu njegovo slikarstvo, bez ikakvih revolucionarnih promjena, izraštava logično iz religioznih kompozicija quattrocenta iz mirnih "svetih konverzacija" jednog Perugina.

Razvoj društva u tom razdoblju stajao je u znaku stvaranja monarhijske centralističke vlasti, i umjetnost se podvrgla
Seemann, 81 tom društvenom diktatu čak i u vidu svojih najvećih predstavnika. Fra Bartolomeo ne nalazi se, poput kasnijih manirista sa Giorgiom Vasari kao tipičnim primjerom, na liniji tog službenog formiranja dvorske umjetnosti. Ali on se nalazi na liniji onog religioznog "preporoda", koji se na kraju 15. vijeka u vidu Savonarolina pokreta, javio kao jedan od oblika građanskog otpora protiv nastajuće kneževske vlasti.

Kao što je poznato i taj upliv Savonarolinih propovjedi imao je odlučno značenje u udaljavanju od realizma, koje se zamjećuje krajem stoljeća kod tolikih firentinskih umjetnika. Bartolomeo della Porta bio je u to doba mladić i učenik u radioni Cosima Rosselli, a djelovanje Savonarole na nj bilo je toliko da je 1500.g. stupio u samostan Sv.Marka, koji je tako, pol stoljeća nakon Fra Angelicove smrti, opet postao skloništem jednog velikog umjetnika. Od Fra Angelicove poluprimitivne kasnogotičke umjetnosti pa do Fra Bartolomea prošao je, tako reći, cio quattrocento. Između jednog i drugog umjetnika u sadržajnosti očito nema razlike; u formama to je razlika između jednog kasnog gotičara i zrelog ideala "klasične umjetnosti". Upravo za visoku renesansu, za slikarstvo Fra Bartolomeovog tipa, Burckhardt i Wölfflin stvorili su i udomaćili naziv klasične umjetnosti. Dok na pr. Andrea del Sarto po svom tretiranju oblika na neki način već izlazi iz tog pojma, Fra Bartolomeova statička kompozicija (od koje polazi i Rafael) može poslužiti kao primjer uravnotežene klasične slike bez genijalnosti i bez onog dubokog humanističkog sadržaja, koju su istoj znali i mogli dati velikani visoke renesanse. Isto tako ona nam može poslužiti kao primjer udaljavanja od one tipične realističke slike quattrocenta, u kojoj je stvaran život velike firentinske buržoazije bio definitivno probio u religioznu sliku, propisane tematike.

Prije svog odlaska u samostan izradio je Bartolomeo (u zajednici sa svojim vjernim saradnikom Mariottom Albertinel-
Vent.IX/1 sl. li) najprije sasvim quattrocentističko Navještenje u kat. u
149 Volterri, a zatim Posljednji Sud, malu fresku za jednu kape-
Prop.IX,212. lu groblja S.Maria Novella, sada prenijeta na platno i jako oštećena u Uffiziju. Tu je on još u tragu Fra Angelicove ikonografije. I Krist u Emausu, freska u samostanu Sv.Marka, je još prosječan rad bez veličine. Ali uskoro je evolucija mladog slikara dobila nove i zrelije poticaje sa kojima je naslijedio veliku baštinu firentinske škole "konstruktivnu snagu i svečani red" (A.Venturi), da je preda mladom Rafaelu. Dok je
207 slikao 1504. nakon ulaska u samostan, svoje prve slike, tako "Viziju sv.Bernarda", nastajali su u Firenzi veliki kartoni za dvoranu Velikog vijeća "Palazza Vecchio": na njima se završila umjetnička izobrazba Fra Bartolomeova. Nakon toga zabilježen je jedan kraći boravak u Veneciji 1508.g., ali u to vrijeme kolorizam Venecijanski imao je za sobom već djelo Carpacciovo, Bellinievo i Giorgioneovo. Izgleda da Firentinac nije bio u stanju do kraja asimilirati njihova glavna koloristička iskustva i ući u romantični krug Giorgioneov, ali

utjecaj je ipak bio velik. Nakon upliva njegovog prijatelja Rafaela, koji je sada vraćao primljeni dug, dolaze sada venecijanske korekture firentinskom chiaroscuru. U slici koju je radio neposredno nakon povratka iz Venecije vi-
Prop.IX. 208 de se, pored još svježih biljega Filippina Lippi i Rafae-
Vent. 188 la, i venecijanski uplivi. To je Sv.Katarina i Sv.Magdalena pred Bogom Ocem.
Vent.tb III.

Lottovska upravo prozračnost i lakoća anđela stoji uz čvrstu strukturu dviju svetica, od kojih je Sv.Katarina pokrenuta u zanosu, i obojena tonovima požutjele bjelokosti.
Prop.IX. 200 Međutim, i u lijepoj oltarnoj slici Madonne sa dva sveca iz
Vent. 185 Kat. u Luki iz g.1509, vide se reminescence iz Venecije : Bellinijeva kompozicija iznenađuje nas ravnotežom i ljepotom zrelog cinquecenta, dok mali anđeo na podnožju kao da je sišao sa koje Giovannijeve ili Carpacciove slike. Čvrsta i sigurna modelacija postignuta je gustim sfumaturama; samo anđeli što nose krunu oblikovani su mekim svjetlucanjem, laki i prozračni u svom lebdenju. I prijestolje Madonne je ono isto, koje je i Francia bio donio u Srednju Italiju sa laguna, ali osnovna i za neposrednu budućnost Firenze najvažnija promjena jest promjena u boji. Ta promjena je zapravo kompromis između nekolorističkog Leonardovog chiaroscura i mletačkog kolorizma. Taj kompromis, koji je značajan za cio niz slika tog doba, bio je maksimum što su Firentinci mogli shvatiti od venecijanskih otkrića, a značio je u stvari neshvaćanje problema svijetla kao funkcije boje.

Ali s tom je kompozicijom Fra Bartolomeo definitivno postavio jedan od glavnih problema firentinskog religioznog slikarstva cinquecenta : problem Madone u krugu svetaca i taj kompozicioni problem zaokuplja od sad majstora kroz nekoliko godina; on ga je komplikovao s likovima, venecijanskom nišom i baldahinom, uznemirivši venecijansku statiku firentinskim pokretom. Označit ćemo samo glavna djela, osnovne etape u tom razvoju velike religiozne kompozicije, u kojima se iscrpljuju najbolje vrijednosti ovog tipičnog slikara ranog cinquecenta.

195 Još uvijek iz 1509. je Madona sa svecima iz crkve S. Marka u Firenzi, sa filippinovskim uspomenama u nekim likovima i s očitom delikatnošću quattrocenta. Specijalan studij svijetla, koje prodire u prostor ispod baldahina i veže u smirenoj poetičnosti tu "svetu konverzaciju", glavni
201 je problem slike. Složenija i grandioznija je louvreska slika: Zaruke Sv.Katarine, stroga ali i invenciozna u komponovanju likova i vođenju svijetla. Sve je šire, dublje i bogatije, frabartolomeovski patos je došao do svog punog razvitka. Ali u tom kompozicijskom proračunavanju ravnoteže leži opasnost akademizma i prisutnost te opasnosti uvelike se
204 već osjeća na trećoj velikoj kompoziciji : u Zarukama sv.Katarine iz 1512. u Gal.Pitti. Računanje masa i sila u michelangelovom smislu komplikuje grupiranje likova, jedinstvo prostora i djelovanje je postignuto, ali djelo ipak ostaje, kako veli Venturi, "akademija usred renesanse". Još hladnija

Vent. 208 u svom simetričnom mehanizmu je velika pala Sv.Ane u muzeju S.Marco u Firenzi, tipičan primjer slike, koja je izgubila neposrednost direktnog opažanja objekta i onu profinjenu draž ranorenesansne narativnosti. Izvjesno osvježenje po-
213 kazuje "Sv.Konverzacija" u Besançonu, nastala pod očitim utjecajem Rafaela, sa pejsažem u sredini. Tako se oltarna slika firentinskog cinquecenta obrazovala u međusobnom uplivisanju Fra Bartolomea i Rafaela, pod utjecajem venecijanske (Antonello - Giov.Bellini) svete Konverzacije. I u ma-
218 njim djelima, u temi Madone sa djetetom, jasna je kod Fra Bartolomea šema Rafaelova. Bez originalnosti s ograničenom imaginacijom, on je međutim ipak sačuvao svoju individualnost i znao održati se usred pritiska nekoliko genija. Nje-
Seemann, 314 govo majstorstvo u zatvaranju kompozicije došlo je osobito
Prop.IX,tb.XVI. do izražaja njegovom možda najslavnijem djelu, u Pietà iz
Vent. 234 Gal.Pitti, koje u čistoći i jednostavnosti linije dosiže najboljeg Rafaela. Može se to isto reći za njegovo posljed-
238 nje remek-djelo "Spasitelj svijeta", sažeto i upropašćeno
Prop.IX, 213 u reotiričnoj patetici, koja je još iskrena i monumentalna,
Seemann, 325 daleko od deklamatorstva kasnijih manirista.

Fra Bartolomeo della Porta umro je u samostanu Sv.Marka u Firenzi 1517.g. "Fra Angelico - piše Venturi - bio je proslavio u samostanu sv.Marka proljeće Renesanse svojim plahim zanesenim, srebrnastim jezikom, svojim tankim formama, jasnim bojama i ne dirnutom čistoćom slika; Bartolomeo slavi podne Renesanse zvučnom frazom, premda ne uvijek inspiriranom, sa visokoparnom retorikom dominikanskog propovjednika; poze svetaca, koji napućuju njegove oltarne slike, su teatralne i grandiozne; atmosfere su rasvjetljene bljescima u sumraku; konstrukcije složene u planovima; oblici statuarni i puni.

Punoća, koju je lik ljudski na pragu cinquecenta našao u djelu starog Leonarda u Firenzi, Giorgionea i mladog Tiziana u Veneciji, prenijeta je od Fra Bartolomea u kompoziciju."

Toj ocjeni Adolfa Venturi treba dodati ono što smo u početku rekli govoreći o položaju Fra Bartolomeove pojave. Treba osim toga naglasiti kako upravo u njegovoj umjetnosti dosiže vrhunac ono podvrgavanje realističke slike, obrazovane u 15.vijeku, ponovno u religiozne metafizičke okvire. Neposredno slikanje čovjeka i njegove individualnosti, koje je sačinjavalo snagu i slavu quattrocenta i koje je dostiglo
Vent. 221 svoj vrhunac u jednom portretu Leonardovu, izgubilo se u šemi visoko renesansne slike, u indiferentnosti oficijelne religiozne tematike 16.vijeka prema individualnim kvalitetama čovjeka.

Vjeran prijatelj i saučenik Fra Bartolomea u botegi Cosima Rosselli i u dva maha njegov saradnik je bio

MARIOTTO ALBERTINELLI (1474. - 1511.)

Njihova saradnja u mladosti bila je narušena religiozno - političkim prilikama. Mariotto je bio protivnik Savonarole i pripadnik stranke Arrabbiata. G.1494. opet su se našli u zajednici i radili 1499. zajednički na Posljednjem sudu, ali već slijedeće godine Fra Bartolomeo se, na veliku žalost i srdbu Mariottovu, zaredio. Tek kasnije, 1509, uspostavili su prijatelji opet saradnju, koja je, izgleda, Albertinelliu bila toliko potrebna.

U svom početku podređen je Mariotto sasvim oblicima
Vent. 254 Piera di Cosimo: delikatnost kasnog quattrocenta, kao na kakvom talijanskom Memlingu - primjećuje Venturi. Blagu quattrocentističku naraciju naslikao je Mariotto na "Izgo-
256 nu iz raja", koji se nalazi u Strossmayerovoj galeriji, možda svom najboljem djelu. Jasan i svjež pejsaž, miniaturistički razrađen, postavljen je kao duboka scena prizoru, koji nema mnogo veze sa biblijskom tragedijom. Nema veličine u toj koncepciji, ali sentimentalna intonacija i preciznost izvedbe daje ovoj maloj slici vrijednost remek-djela.

A drugo njegovo remek-djelo tog ranog razdoblja nala-
259 zi se u Poldi-Pezzoli muzeju u Milanu. To je tabernakul na kome Madona ima graciju Filippinovog lika, a pejsaž na sportelama minucioznost i svježinu zagrebačke slike. Ali jedinstvo ranorenesansnog osjećanja već je narušeno: Sv.Barbara, a osobito Sv.Katarina pokazuju u voluminoznosti i teškoj
260 draperiji odlučan zahvat Fra Bartolomeove vizije. Tondo u Gal.Pitti ima već intenzivni chiaroscuro i zrelost modela-
Prop.IX, 214 cije, koju će Mariotto nadmašiti samo u svojoj grandioznoj
Vent. 261 Vizitaciji iz Uffizija. Nova, cinquecentistička monumentalnost dostignuta je u jednom zamahu. U jednoj, još perugineskoj loggi, otvara se otraga nebo s bjelkastim oblacima, a
Seemann, 326 dva lika, povezana linijom i iskrenim osjećanjem, ispunjaju u potpunosti scenu i iscrpljuju temu, dovoljni sami sobom. Ima mnogo ljudske veličine u susretu tih dviju žena, u uzvišenom miru mlađe i u afektivnom pokretu starije.

Ali nije uvijek Mariotto mogao dostići tu monumental-
Vent. 268 nu veličinu, pogotovo ne u složenijim kompozicijama, kao na Raspeću u Certosi firentinskoj, rađenom na šemi Perugina sa nemoćnom imitacijom fra Bartolomea u likovima. Ni u temi
272 svete konverzacije ne može Mariotto da shvati svog prijatelja: nema dubine ni prostora, a likovi su izgubili snažnu retoriku Bartolomeovu, postali su drveni manekeni, na kojima draperija visi sasvim neorganski.

M. Albertinelli pripada onom nizu skromnih, ali delikatnih umjetnika kasnog quattrocenta, koji su bili stvoreni da žive u svom jednostavnom i malom svijetu, kako se to vidi iz ranijih njegovih slika, a koje je 16.vijek uništio svojim visokoparnim stilom i svojom "maniera grande", kojoj nisu bili dorasli.

Pod istim okolnostima kao i fra Bartolomeova razvijala se i umjetnost jednog mlađeg, ali još talentiranijeg i slobodnijeg umjetnika, kojeg je doprinos u završnoj fazi visoke renesanse bio još značajniji, ali i sudbonosniji - obzirom na razvoj jednog specijalnog vida manirizma, koji će naći svoje logično produženje u slikarstvu Pontorma. To je

Fr. Knapp, Künstl mon. sl.1.

ANDREA DEL SARTO (1486. - 1531.)

Izašao je Andrea iz botege Piera di Cosima, a već 1508. imatrikuliran je u cehu "Arte de' Medici e Speziali". Njegovo slikarstvo ima osobit položaj u razvitku firentinskog shvaćanja forme, koje je bilo sazrelo sa Leonardom, a iscrpilo se sa Michelangelom. Iznad toga nije se više moglo u tom smjeru. Vrijeme je stajalo u znaku tog pritiska, a činilo se da osvojena realnost nije više pružala otpora ni-

Knapp, 75

ti davala zadataka umjetnicima. Izgrađeni ideal ljepote, kojeg je trebalo ostvariti, zamjenio je ono uporno svladavanje objekta, ono gigantsko hrvanje s vidljivim svijetom, tako značajno za prošlo stoljeće, a plaho traženje te ljepote kao da je ležalo u karakteru ovog mekog slikara, za kojeg je Vasari napisao da bi se brojao među velike umjetnike da je posjedovao više strastvenosti i samosvijesti.

To idealiziranje, koje se opaža već u stremljenju samog Leonarda, može se čak reći da sačinjava jednu od osnovnih njegovih težnja, a Rafaelu da i ne govorimo. Ali postojalo je u problemu osvajanja realnosti još jedno područje i to jedno od najbitnijih, koje Firenza nije bila ni dodir-

Seemann, 378

nula. To je područje boje. U tom smislu umjetnost Andrea del Sarto znači jedan značajan korak naprijed. Ali i ta njegova inovacija ima svoje određene granice, koje su ležale predodređene ne samo u čitavoj tradiciji Firenze, nego i u samom njegovom karakteru. On nije nikakav prvoborac visoke renesanse, kao Leonardo i Michelangelo, nego više rođeni cinquecentist, koji poput Rafaela uzima ono što je ležalo u njegovu vremenu. On nije dubok umjetnik, ali za razliku

Knapp, 89

od samog Rafaela, on je samostalno ušao u problem boje i riješio ga na svoj način. Najprije ga zanima šarenilo, koje on opisuje sa svim veseljem, zatim shvata chiaroscuro kao odnos boja i postizava napokon jedinstvo kolorističke slike kao nitko u Srednjoj Italiji. U posljednjim djelima postigao je Michelangelovu monumentalnost i izgradio prostor i oblike bez ikakve linearne granice i bez modeliranja sjenom. Svijetlo i sjena, zrak i boja postaju jedno u jedinstvu njegove vizije.

Razvojna linija njegova slikarstva prešla je četiri faze:

Knapp, 3 Mladenačka faza (1508. - 1512.)

stoji u znaku Piera di Cosimo, njegova učitelja, ko-
ji je od svih Firentinaca najviše naučio od nordijskog ko-
lorizma. Od njega je dobio u toj svojoj ranoj fazi izvjesnu
nezgrapnost u likovima, ali svježinu i prirodnost pripovje-
danja, koja odlikuje radove iz ovih godina.

Počinje slikarstvo Andrije del Sarto 1509. sa 5 velikih
fresaka u predvorju S.Maria Annunziata u Firenzi i već tu
pokazuje on sasvim novu koncepciju fresko-kompozicije sa do-
sad neostvarenom dubinom prostora. Sam Ghirlandaio nije znao
povezati prednji i stražnji plan: težište realizacije ostalo
je kao što je poznato uvijek u prednjem planu. Iznad reljef-
nog postavljanja velikih likova u prednjem planu prešao je
tek Rafael u Stanzama, a i to ne uvijek. Ali ovako slobodno
perspektivno postavljanje likova u prostor, osobito u pej-
saž, nije prije Andre del Sarto nitko postigao. U tom ciklu-
su iz života Sv.Filipa Benizzi slijedi on kompozicionu še-
Prop.IX, 221 mu uljenih slika Piera di Cosima, od koga je jedino i mogao
Knapp, 5 naučiti tu slobodu prostornog izražavanja i poprimiti naiv-
nost rasporeda, koja je tako tuđa racionalnoj konstrukciji
Giotta ili Ghirlandaja. Može se pratiti razvoj jednog moti-
8 va preko ove dvojice do Andrijine freske "Uskrsnuće djeteta"
6 da se utvrdi, uprkos sličnosti šeme, daleko veća sloboda
rasporeda i produbljavanje prostora. Nitko prije njega nije
se usudio postaviti glavnu scenu u srednji plan (osim Piera
di Cosimo u "Oslobođenju Andromede"), i jedva da je nekome
uspjelo povezati planove tako čvrsto kao njemu u "Kazni igra-
ča". Pejsaž sam izgubio je tvrdoću starih šema, postao lak
i prirodan šireći se postepeno u dubini. Kulise su se pre-
tvorile u plastiku prostora, kojeg slikar oblikuje predmeti-
ma i brežuljcima i to bojom, koja dolazi još više do izraža-
9 ja u scenama, koje se zbivaju u zatvorenom prostoru. I si-
gurnost kretnje i tačnost crteža napredovali su na toj sli-
ci, kao i vođenje svijetla. Studirajući prirodu mladi sli-
kar je u ovom razdoblju još uvijek na liniji osvajanja re-
alnosti, on znalački postavlja likove kao dijelove cijelog
arhitektonskog prostora. Ali ono što još ne može da svlada,
to je nesrazmjer likova i prostora. Još uvijek premali, kao
na uljenim slikama Piera di Cosimo, oni ne ispunjaju dovolj-
no prostor i otud dojam praznine, koji ostavljaju ove prve
Andrijine freske pod trijemovima Annunziate.

10 Drugi svoj ciklus u malom klaustru "Scalzo" počeo je
Andrea odmah nakon završetka prvoga, koji ga je preko noći
učinio slavnim slikarom. Nije siguran datum kad je započet
ovaj ciklus iz života Sv.Ivana Krstitelja u chiaroscuru bez
boja, ali prva u nizu je Krštenje Kristovo sudeći po nesi-
gurnosti i eklektičkom prihvatanju upliva. Sumnja se uosta-
lom da je tu sliku izveo njegov saradnik Franciabigio. Vje-
12 rojatno je rad u Scalzo bio prekinut novom freskom za Annun-
ziatu : "Poklonstvo kraljeva" iz 1512." koje i stilski spa-
da u ono doba, na kraju mladenačke faze, koja svršava pod

sve većim pritiskom velikog Leonardovog stila.

Klasična faza 1512.- 1518.

Poprimajući tipove i stavove Leonardove pokušava Anđrea da dostigne njegovu monumentalnu veličinu i izražajnu snagu. Obrat se opaža najprije na "Navještenju" iz Pitti
Knapp, 15 Gal. Okrugla modelacija prepustila je mjesto pažljivom obli-
Prop.IX, 217 kovanju plohama i linijama, a svaka pojedinost zadržala je uz to savršenu plastičnu jasnoću, a meka kompoziciona linija povezala je cjelinu jedinstvenim unutrašnjim ritmom. Ne-
Knapp, 17 posredni uzor je Albertinelli, ali koja razlika u tačnosti vođenja svijetla, sigurnosti ekvilibriranja masa i u cinque-
Seemann, 370 centističkoj zrelosti del Sartove slike ! Dovoljno je pogledati grupu anđela da se utvrdi, kojom je delikatnošću i slikovitom mekoćom slikar znao proračunati svaki detalj izbjeći svaku oštrinu i nezgrapnost, koja bi mogla narušiti visoku poeziju prizora i prikazanih likova. I upravo ta poezija, kojom je Andrea prožeo ovo svoje djelo čini od njega njegovo prvo remek-djelo, prožeto sasvim novim, originalnim, del Sartovskim osjećanjem. Bojom je još ovisan o Albertinelliu, ali fino nijansiranje u sjenama i polutonovima pokazuje našeg umjetnika već na početku njegova puta.

Knapp, 19 Slijedi drezdenska slika Zaruke Sv.Katarine, u kompozicionoj šemi fra Bartolomea, ali obrada svijetla i boje i svježa prirodnost djece čine da zaboravljamo konvencionalni leonardovski tip Madone. Međutim, već ovdje javlja se pojava, koja je tako značajna za kolorizam Andrije del Sarta : živa šarolikost boja prekriva i zatomljuje efekat chiaroscura. To je osobina koja ga odvaja od velikih dostignuća venecijanaca: svoj chiaroscuro osjeća on više kao ton boje za sebe, nego li kao određenje svijetla.

Slijedeća stepenica u njegovu razvoju je remek djelo
Knapp, 22 iz Annunziate: Rođenje Marijino dovršeno 1514. Taj prizor
Prop.IX, 220 znači kompoziciono i obzirom na zrelost forma jedan od vrhunaca firentinskog fresko-slikarstva uopće. Studij Leonarda i Michelangela doveo ga je do sasvim nove ljepote ljudskog lika i sklada proporcije, do velikog ritma masa i linija. Nestalo je i posljednjeg traga linearnom rješavanju, prostor i volumeni u prostoru postali su osnovom likovnog izraza. Kolika distanca od Ghirlandajove šarene detaljizirane freske u S.Maria Novella, do ovog jedinstvenog prostora ispunjenog veličanstvenim likovima žena. To je prvi pravi interieur cinquecenta u Firenzi sa posebnim svijetlom zatvorenog prostora, s dubokim tonovima i intimnošću života.

Nakon te posljednje freske pod trijemovima Annunziate, vraća se kako izgleda Andrea ciklusu u Scalzo. U Propovjedi Ivanovoj, to je već taj novi veliki stil u punom zamahu, u-
Knapp, 24 natoč reminiscenca iz Ghirlandaja i Dürerovih bakroreza, ko-
26 ji su čini se mnogo djelovali u izvjesnim detaljima i kompozicionim strukturama. Osjećanje, međutim, ostaje i u likovi-

ma i kompoziciji njegovo vlastito, klasično u renesansnom
Knapp, 30 i 31 smislu. Pojavljuju se i ostali uplivi, ali koje je Andrija
znao uvijek uzdići do vlastitog izraza. Javlja se u trećoj
32 fresci Krštenje puka vrlo intenzivno i Michelangelov upliv:
očito je direktno djelovanje kartona bitke kod Cascine u
suzdržanim pokretima i herojskoj muskulaturi, pa i u tipovima. Ali asimilacija tih upliva je potpuna u ovoj harmoničnoj kompoziciji. Međutim Fritz Knapp sklon je da u njoj zapazi sudjelovanje najdarovitijeg Andrijinog učenika, Pontorma, koji već od 1512. radi u njegovoj radionici i da njemu pripiše oštrinu graničnih linija i izvjesnu crtačku tvrdoću.

Tek u "Hapšenju Ivanovu" susrećemo po prvi put Andriju potpuno samostalna. Svježina kompozicije jednaka je njenoj zatvorenosti, broj figura je ograničen, a sve pojedinosti podvrgnute jedinstvenoj slikovitosti cjeline. Plastika figura oblikovana je svijetlom, koje struji sa lijeva i prožima cio prostor.

36 I u oltarnoj slici tog doba može se pratiti isto osamostaljenje umjetnikovo, prema njegovom vlastitom stilu; od pariške slike Madone sa Sv.Anom i djecom, koja se još oslanja na Rafaelovu Canigiani Madonu, do dvaju remek djela iz 1517.g. To je prvo Madonna delle Arpie iz Uffizija. U kompozicionom pogledu ona ne donosi ništa novo, čak i protukretnju pokrajnih likova imamo već kod fra Bartolomea. Ali osnovna razlika je u kolorističkom rješenju: kod fra Bartolomea tamni, čvrsti likovi na svjetloj pozadini sa određenim obrisima, kod Andree svijetli likovi bliješte bojom na tamnoj pozadini, a vanjska linija se izgubila skoro u sumraku; svijetlo i boja grade kompoziciju i figure, koje su dostigle savršeni ideal cinquecenta. Sjene imaju svoju kolorističku vrijednost kao i osvjetljena mjesta, nestalo je bezbojnih sjena quattrocenta, dubina prostora ostvarena je vanrednom iluzijom treće dimenzije, a likovi povezani sa prostorom na taj način što je njihova sjena sažeta sa polumrakom iza i oko njih. To je korak naprijed od samog Leonarda, kod kojega statuarnost likova implicira ipak više ili manje rezane obrise. Andrea je prvi Firentinac, koji gleda isključivo slikovito i negira do kraja plastično-formalni princip.

Knapp, 43 Druga oltarna slika tog vremena je Disputa sv.Trojstva iz Gal.Pitti, a odlikuje se od svih ostalih slikarevih radova snagom duhovnog izraza, koju Andrea nije nigdje drugdje dostigao. Likovi su oživljeni suzdržanom, ali intenzivnom unutrašnjom dramatikom, bez glasnih kretnja i bez grimasa. U monumentalnosti dosižu fra Bartolomeove. Ali koncepcija je opet riješena slikovito, sa svjetlim likovima na tamnoj pozadini, sa licima rasvjetljenim u sumraku. Rasvjeta uopće raste od trećeg plana prema prvome, u kome boje dobijaju punu intenzivnost svijetla. U tim bojama pokušava Andrea sasvim nove harmonije, analizuje boju, razne nijanse, kao na pr. četiri nijanse crvenog na Sv.Magdaleni. Boja pro-

Margin references: 35 (beside "ju potpuno samostalna"); 37 (beside "nja na Rafaelovu"); 42 (beside "kompozicionom pogledu"); Seemann, 378 (beside "nim obrisima"); Prop.IX., 218 (beside "stva iz Gal.Pitti").

žima sve, čak i najdublje sjene, obrazuje chiaroscuro, ona raste iz mraka istovremeno s oblicima.

Koloristička faza 1518. - 1524.

Počima sa putom u Pariz, gdje je bio pozvan od francuskog kralja. Slava njegova, kako vidimo, prešla je u to doba ne samo granice Toskane nego i Italije.

Knapp, 46 Djelo koje nam je sačuvano u Louvreu: Caritas, svjedoči o naglej promjeni stila: chiaroscuro se ublažuje i rasvjetljuje, sve boje rastu u tonovima, a plastična snaga nužno popušta. Utjecaj sjevernih majstora izvršio je tu promjenu u maniri Firentinca.

To se još izrazitije opaža na Oplakivanju iz bečkog
47 Belvedera, na kojem su svi kompoziciono-linearni problemi
Prop.IX. 227 zamijenjeni kolorističkim, koji čine ovu sliku možda najviše kolorističkom slikom Firenze. Nakon što je već prije riješio akorde plavog i žutog na Disputi, rješava on sada protuakorde u narančastom i ljubičastom. U pozadini suprotstavlja zeleno, a sve u takvoj tonskoj skali, koja omogućuje povezivanje u potpunu harmoniju, koja sva sija u punom svje-
Knapp, 48 tlu. Pripada toj kolorističkoj periodi londonski Portret mladića u smjeloj skali, remek djelo firentinske portretne umjetnosti ne samo obzirom na te kolorističke vrijednosti, nego i na specifičnu karakteristiku fizionomije. Zatim je tu oltarna slika iz Ermitagea sa Madonom, sv.Elizabetom i Magdalenom, sa pejsažom kao na louvreskoj Caritas, i nordijskim motivom žena, koje se razgovaraju.

G.1521. nastala je u Villi Poggio u Cajano velika fre-
53 ska Tribut Cezarov, sjajna u boji i naraciji, ali prosječna u komponovanju velikih masa. Istu manjkavost pokazuju i ma-
54 nje njegove slike tog vremena, ali svježina pejsaža, ispunjena svijetlom i zrakom čini da zaboravljamo na nespretno raspoređene mase. Mnogo bolje snalazi se del Sarto u slikama s manjim brojem figura, tako u novim freskama ciklusa u klaustru samostana Scalzo, gdje je Franciabigio u međuvremenu izradio dvije slike. U godinama 1522/23 nastale su 4 freske, po-
Prop.IX, 222 red nekoliko alegoričkih likova. Već prva u tom nizu "Ples Salomin pokazuje prema Hapšenju Ivanovu iz 1517, punije obli-
Knapp, 57 ke i smirenije vođenje svijetla. U slijedećoj fresci "Smrt Ivanova" likovi još više rastu u proporcijama. Kako sigurno Andrea vlada prostorom i masama, može se vidjeti ako tu sce-
58 nu uporedimo sa Dürerovim bakrorezom, od kojeg je on uzeo neke likove i situacije, preradivši ih potpuno u odnosu na sam prostor i u njihovom međusobnom odnosu. Nemirnu, okrutnu
57 i neuravnoteženu scenu Dürerovu smiruje Andrea u psihičkom smislu i uravnotežuje u fizičkom odnosu masa, a svu dramatiku koncentrira na energičnoj gesti lijeve krvnikove ruke.

Još snažniju, ali i diskretniju dramatiku kondenzirao
59 je del Sarto u slijedećoj sceni: Predaja glave Ivanove sa

snažnim likovima i zatvorenom kompozicijom, unutar koje se
odvija zbivanje iznenađenja i zgražanja. To je,obzirom na
unutrašnju sadržajnost, logično vođenje svijetla i izgrad-
nju prostora,jedno od najboljih djela Andrijinih. Ali već
Knapp, 60 u Navještenju Zaharijinu mijenja on iz osnova koncepciju :
umjesto monumentalnosti masa on uvodi lako slikovito obli-
kovanje, velike zasjenjene ili osvjetljene plohe umjesto ma-
lih nabora, gusto svijetlo interieura sa kojim obrazuje du-
boki prostor jednostavne scene.

Preskočivši simbolične figure tog ciklusa i mnoge dru-
Knapp, 62 ge manje važne radove, spomenuti ćemo vrlo meki modelirani
Prop.IX., 228 Portret mladića iz Pitti galerije, sanjalačkog izraza. Ali
vrhunac u tom mekom i čulnom modeliranju golih dijelova do-
stigao je Andrea del Sarto u polufiguri Sv.Ivana Krstitelja
Knapp, 63, 64 iz Gal.Pitti, nažalost sačuvanoj u vrlo lošem stanju, tako
da pruža samo blijedu sliku nekadašnjeg sjaja. Na tamnoj po-
zadini obris je potpuno iščezao, a dijelovi tijela potpuno
se utapaju u mraku, dok drugi izbijaju vani, modelirani me-
kim polusjenama. Ono što označava Andrijinu maniru u ovoj
Seemann, 49 fazi ostaje, međutim, na snazi i ovdje: prvotna kod njega
još uvijek je boja (za razliku od Leonardova chiaroscura)
i polazeći od nje on posmatra djelovanje svijetla, ne gube-
ći nikad iz vida koloristički, dekorativni, tako reći, efe-
kat. Taj efekat počima da dominira kod Andrea del Sarta sve
više, na štetu duševnog sadržaja (Snimanje s križa, Pitti)
Knapp, 65 i otud se može njegov kolorizam smatrati polaznom tačkom ma-
Prop.IX, 226 nirizma iz trećeg decenija. Tako na pr. : na Oplakivanju u
Gal.Pitti, gdje je sve podređeno slikovitosti ili u velikoj
Knapp, 67 Madoni među svecima iz iste galerije iz 1524, unatoč virtu-
oznosti u modeliranju akta i draperije. Sasvim je slično u
Sv.Obitelji iz Gal.Pitti, kompoziciji rađenoj u tragu Rafae-
la.

Monumentalna faza (1525.- 1531.)

nastaje pod pojačanim uplivom Michelangelovim, a poči-
69 ma sa Sv.Obitelji s anđelom u Pradu. U svrhu naglašavanja
plastičnosti odustaje del Sarto od tamnog fonda i prebacuje
težište izraza na velike obojene mase čvrsto modelirane u
živoj draperiji bez rezanog vanjskog obrisa. A kompozicija
raste monumentalno, u trokutu, flankirana sa dvije napete
krivulje. A druga monumentalna kompozicija tog doba, jedno-
stavna, zapravo nova u rasporedu likova je glasovita Madonna
70 del Sacco, fresko, koji se nalazi u luneti iznad jednih vra-
Prop.IX. 224 tiju klaustra Annunziate u Firenzi. Madona je opet snažna,
michelangeleskna i uzvišena, a ono što je sasvim novo u toj
kompoziciji, to je ravnoteža dviju odjeljenih plastičkih ma-
sa, koje su povezane ne samo linijom, nego i bojama (nažalost
jako izblijedjelim) blještavim i prozračnim kao nikad do sada.
A u tom blještavilu boje, podređene michelangelovskoj monu-
Prop.IX, 225 mentalnosti, najveće njegovo djelo je Posljednja večera u sa-

mostanu S.Salvi iz 1527.g. U težnji da dramatizira prizor
Knapp, 71 on se u svom djelu najviše približio Leonardu, ali u koloristiĉkoj obradbi sasvim je svoj i samostalan. Beztjelesnim
72 bojama, on modelira široke plohe, kojima izgrađuje arhitekturu kompozicije i ujedno veličanstvenu simfoniju kolorističkih akorda, među kojima dominiraju zeleno i ljubičasto. Taj
77 čarobni koloristički efekat prigušuje sve ostalo i schiaroscuro i svijetlo i dramu, koja se tu odvija. Tu je ono odvajanje forme od sadržaja, tako karakteristično za manirizam, već napredovalo do isključive dominacije dekorativnosti. Formalizam kuca na vrata Firenze.

Izradio je u ovoj fazi Andrea del Sarto posljednje dvi-
79 je bezbojne freske u klaustru Scalzo: Vizitaciju (1524.), već sasvim blizu michelangelovskoj monumentalnosti, koja je dostignuta potpuno na posljednjoj freski: Rođenju Sv.Ivana. Sa
80 još manjim brojem likova nego li otrag 12 godina, izgradio je del Sarto kompoziciju, davši svakom liku punu vrijednost u toj izgradnji.

Od mnogobrojnih uljenih slika ovog posljednjeg razdoblja, koji se nalaze po raznim galerijama, spomenut ćemo samo
Prop.IX, 223, najglavnije, bez kojih bi opus Andrijin ostao krnj. Tako ne
Knapp, 100 sasvim uspjelo prvo Uzašašće u Pitti, dva za nj tako tipična
82 anđela iz Uffizija, nekoliko svetih Obitelji, sad već potpuno slobodnih od Leonardova sumračnog sfumata. Sjene su bez oštrih granica, tijela postaju laka i bez težine, kao neke
85 obojene poluprozračne mase. Na berlinskoj Madoni sa svecima nov je kompozicioni princip rasporeda u dubinu, gdje je na kraju uzdignuti središnji lik, kao na nekom drugom pravom oltaru. Remek djelo u ulju te posljednje faze je svakako
87 Sv.obitelj iz Gal.Pitti, u kojoj je "pleinairistički" Andrijin sfumato došao do vrhunca, dok su forme još uvijek konzistentne, kao neka svijetlom prožeta obojena tijela. Obojeni fluid obavija ta tijela brišući svaku oštrinu, dajući boju svakoj stvari, pa i najgušćoj sjeni. Tom istom krugu pripa-
89 da 5 slika, a osobito prekrasna Sv.Agneza iz katedrale u Pizi iz g.1528/29. Svijetlo je osnovni element te slike, ono kao da žari iz same emajlirane mase i oblikuje divan uzneseni lik žene, u kojoj je del Sarto dovršio razradu rafaelesknog prototipa svetice cinquecenta, prožete novom religioznošću. Ono čemu je Andrea težio cijelog života, dostigao je ovdje u najčišćem obliku: svijetlo i boja postali su jedno jedinstvo.

Problem da li je del Sarto tokom ove posljednje monumentalne faze bio u Rimu ili ne, može se pozitivno riješiti
94 posmatrajući Izakovu žrtvu u Drezdenu, koja u pojačanoj dramatici, kao i u pojedinostima, pokazuje studij na Laokonu. Osim toga javlja se Michelangelov utjecaj i u nekim Madonama
Prop.IX, tb.XVIII tog doba, koje, međutim, ne donose u suštini ništa novo. Ima
Knapp 97 više originalnosti u portretima tih godina: tako u navodnom

Knapp, ~~98~~ 1 87 portretu žene njegove, Lucrezie, a još više u Portretu djevojke, koji visi u Uffizijima, sav topao u boji i izrazu, jedno od najboljih djela, koja je del Sarto stvorio.

A posljednje, nedovršeno, djelo je drugo veliko Uzašašće iz pal.Pitti
~~101~~ 86 pokazuje slikara još uvijek na apsolutnoj visini umijeća. Uprkos teatralnosti stavova i relativne praznine likova, slika blješti bojama, koje se prožimlju međusobno i stapaju u fluidnoj masi. Izgleda da je prije svoje rane smrti Andrea del Sarto bio došao do punog razvoja jednog velikog dekorativnog slikarstva, i time upravo inicirao onaj opasni put manirizmu, koji je odveo firentinsko slikarstvo u prazni formalizam i dekadansu.

Uslovi te evolucije ležali su u vremenu, u dekadansi firentinskog građanstva i prezrelosti humanističke kulture, koja je davno prešla svoju borbenu fazu. To je doba posljednjeg otpora protiv definitivnog ustoličenja Medicejaca, a Andrea del Sarto po svom mekom karakteru nije bio ukopčan u tu posljednju bitku. Samo genije, kao Michelangelo, mogao je osjetiti svu tragičnost događaja i odraziti je u svojoj umjetnosti.

Sa Andrea del Sartom završava velika linija firentinske škole i počima opadanje. U prvim decenijima 16.vijeka postoji u Firenzi još nekoliko manjih slikara, epigona, koji ne ulaze još u krug manirizma, ali nose sve oznake eklekticizma. Sljedbenici velikih majstora cinquecenta, oni su oscilirali između raznih utjecaja i nisu uspjeli izgraditi do kraja svoju individualnost i dati samostalan prilog svom stoljeću. To je u prvom redu

FRANCESCO DI CRISTOFANO, FRANCIABIGIO (1482.- 1535.),

drug i saradnik del Sartov, koji stoji pod apsolutnim njegovim uplivom i posjeduje majstorstvo, više naučeno, nego li urođeno, sa kojim je znao da s uspjehom svlada i veli-
Vent.IX/1,312 ke zadatke. Tako Zaruke Djevice u predvorju Annunziate u Fi-
Prop.IX., 231 (240/2) renzi i nekoliko scena, opet u konkurenci sa del Sartom u
Vent. 321 ~~322~~ klaustru Scalzo. Susret Sv.Ivana s Isusom pokazuje svu ograničenost njegovih mogućnosti. Sasvim nesamostalan u kompozicijama, on je naprotiv u portretima znao da uoči ono karakteristično u modelu, kako se to vidi na Portretu mladića u
316 gal.Pitti, a možda još bolje na poznatom louvreskom portre-
Prop.IX, 229 tu, sa divno prikazanim mračnim karakterom. Od dva berlinska
Vent. ~~328~~ 328 portreta prvi odbija afektiranim izrazom i bizarnošću cijele koncepcije, dok se drugi odlikuje jasnim i čistim izrazom i majstorskom izvedbom pojedinosti. Više nego li velikim svojim kompozicijama, dao je Franciabigio svoj doprinos 16.vijeku upravo u tom djelu.

Vent.IX/1,338 FRANCESCO D' UBERTINO, BACCHIACCA (1494.- 1557.)

nastavlja del Sarta u malim slikama, na kojima priča
razne legende i historije. Vasari pripovjeda o njegovom bo-
Prop.IX. 233 hemskom životu, kojeg je provodio u zajednici sa Franciabi-
234 giom: "sotto nome di vivere alla filozofica, viveano come
porci e come bestie." Priznaje mu da je bio "diligente di-
Vent. 339 pintore e particolarmente in fare figure piccole."

U najsretnijem času svog života stvorio je nekoliko
djela, koje ga izdižu iz prosjeka firentinskih dipintora i
344 zanatlija tog doba. Tako Tobiju s anđelom iz zb.Simon u Ber-
linu, s mnogo invencije i lirizma s delikatnim likovima u
345 lijepom pejsažu. Dok u nekim ostalim svojim likovima modeli-
ra tvrdo i hladno, kasnije je znao katkada naći delikatnu
352 liniju kao u Portretu žene iz pal.Venezia u Rimu.

288 GIOVANNANTONIO SOGLIANI (1492. - +)

dolazi iz radione Lor.di Credi, te pada pod utjecaj
Prop.IX, 232 Bartolomea, Rafaela i del Sarta. Taj njegov nemoćni eklekti-
cizam vidi se iz svakog njegovog djela.

GIULIANO BUGIARDINI (1475.- 1554.)

235 skroman epigon i eklektičar polazi iz Ghirlandaiove
236 radione. U prvom datiranom djelu pokazuje upliv Piera di Co-
Vent. 292 simo i Albertinellia. Njegov Giovannino iz Bologne ima ne-
295 osporno mnogo gracije u svojoj drvenoj mršavosti. U svom
308 eklekticizmu imitirao je na svoj način i Michelangela, a ka-
snije je podražavao i slikovite sfumature Andree del Sarta.

Iz botege Domenica Ghirlandaja polazi
FRANCESCO GRANACI (1477.- 1543.)

359 te isprva kopira tipove svog učitelja. Njegov Sv.Ivan
361 na Patmosu u Budapešti, koncipiran na strogi linearni način
quattrocenta, najbolje je djelo, koje je Granacci stvorio.
Bez fantazije, mutan u boji i težak u oblicima, javlja nam
364 se on u Assunti iz Uffizija.

370 RIDOLFO GHIRLANDAIO (+ 1483)

sin Domenica, odvaja se iz te epigonske grupe izvjesnom
realističkom quattrocentističkom notom. Nakon očeve smrti do-
bio je ghirlandajovski odgoj od svog strica Davida, ali nje-
gov osrednji talenat nije ga mogao iznijeti iznad prosjeka.
Taman kolorit i drveni likovi, ostaju do kraja njegove osnov-
372 ne značajke. Njegovi najveći radovi, 2 slike iz života Sv.Za-
nobia u Uffiziju, to najbolje pokazuju.

Tek na području portreta ostavio nam je nekoliko zna-
379 čajnijih djela. Tako njegov Ženski portret u Gal.Pitti iz
1509. djeluje kao teška imitacija ranog Rafaela, ali solidno
Seemann, 391 modeliran i sa živom ekspresijom u očima. Iste modelacije je

Vent. 382 Katal. 30 i Monaca iz Gal.Pitti, ali bez života, u prošlosti atribuirana samom Leonardu. Madonu iz naše Strossmayerove gal.atribuirao je Ridolfu Frizzoni. Ona zaista ima opće značajke njegove rane faze, kamo je Berenson i smješta.

388 Njegovom sljedbeniku Michele di Ridolfo, bio je nekad pripisivan Ženski portret iz Gal.Borghese sa atributima Sv. Katarine. Već A.Venturi je zapazio rafaelesknost modela.Kod restauracije skinut je sa tog portreta kasnije dodani plašt. Sada ta slika visi u Gal.Borghese kao Rafaelova Djevojka s jednorogom. Kat.gal.Borghese, 79

2. S i e n a

U ovo doba, krajem 15. i početkom 16.vijeka, Siena se nalazi u vlasti signorije Petrucci. G.1487. Pandolfo Petrucci bio je osvojio prepadom grad i udario temelje tiraniji, koja nije bila duga vijeka. Već njegovi sinovi izgubili su vlast 1523.g. i sada nastaje ogorčena borba oslabljenog grada za slobodu. G.1555. ona je definitivno izgubila svoju nezavisnost.

U tom razdoblju Siena nije više imala snage da bude osloncem umjetničkog procvata, koji bi se iole mogao mjeriti sa njenim quattrocentom, a kamo li sa trecentom. Njena lokalna škola, produživši u 15.vijeku od Sassette do Vecchiette linearnu i kasnogotsku koncepciju, nije imala uslova za daljnji razvoj u svojoj vlastitoj tradiciji. Početkom 16. vijeka ona životari prihvaćajući nespretno uplive Firenze i Rima, a tek došljak Sodoma prenosi visoku umjetnost Leonardova vijeka. Njegovo djelovanje ispunja upravo sve posljednje decenije sienske samostalnosti. Ali tek što se s tom vanjskom pomoći sienska škola osposobila za nov život, manirizam je već pokucao i na njena vrata sa Beccafumijem i Vannijem.

Prije dolaska Sodome nekoliko domaćih majstora označavalo je prelaz od onih kasnih sienskih quattrocentista ka firentinskom načinu. Tako Bernardino Fungai (1460.- 1516.) sljedbenik Francesca di Giorgio i Giov.di Paola. Iz škole Mattea di Giovanni izašao je Giacomo Pacchiarotto (1474.-1540.), kome se pridaje jedna slika iz Strossmayerove galerije: Krist sa križem i trnovim vijencem. Ali tek sa dolaskom jednog Leonardovog sljedbenika iz Milana provincijska linija mogla je izvesti prelom u smislu visokorenesansnih oblika. Kat.Strossm. gal.60.

GIOVANNI ANTONIO BAZZI, SODOMA (1477.- 1551.)

Iz Vercellia,učenik Martina Spanzotti da Casale, došao je ubrzo pod upliv Leonardu i razvio se pod njim u tipič-

nog majstora ranog cinquecenta. Sa prelazom u Sienu 1500. počima zapravo njegovo djelovanje, koje stoji isprva u znaku Leonardovu, da se razvije do potpune zrelosti tek nakon

Vent.IX/2,629 drugog boravka u Rimu 1514.,kad su nastala njegova remek djela u Farnesini.

Snimanje s križa iz sienske Akademije pokazuje relativnu zrelost kasnog quattrocenta: rasklimanu kompoziciju i umbrijski pejsaž. U istoj pinakoteci nalazi se tondo sa Sv.Obitelji, koji se još oslanja na Lorenza di Credi, a u štafažnim likovima čak i na Pinturicchia. Tondo u Vercelli već je u znaku Leonarda, ali tek u velikom ciklusu u Monte

Vent 625 -628 Olivetto Maggiore iz 1505/6. očiti su nešto više utjecaji

Prop.IX, 252 Leonarda. U velikom klaustru samostana nastavio je Sodoma

253 rad na ciklusu iz života Sv.Benedikta, kojeg je bio započeo Signorelli, i izradio 25 fresko slika, u zamornoj monotoniji i bez veće invencione snage. Nižu se scene sa fratrima u bijeloj haljini, često sasvim nespretno ukomponiranim u prostor, ponegdje sa kojim lijepim likom ili kojom sretnom situacijom. Ima i tu očitih asocijacija na Leonardu, tako u Razorenju Montecassina sa kartonom bitke kod Anghiaria; a i na ostalim freskama nađu se Leonardovi konjanici.

Vent. 634-636 Leonardovi motivi vraćaju se i kasnije osobito u kompozicijama Madona, kao u slici u Poldi Pezzoli muzeju, pa čak u velikom njegovom dekorativnom radu u Farnesini.

Došavši 1514. po drugi put u Rim, Sodoma je već mogao da vidi velika djela nastala u to doba u Vatikanu. U punom rascvatu svojih mogućnosti dekorirao je gornji sprat Farme-

Prop.IX, 254 sine sa freskama u snažnom chiaroscuru. U svadbi Aleksandra

Vent. 636 i Roksane Sodoma je znao likove u prvom planu spretno povezati i oživjeti scenu ekspresijom, koja proizlazi iz situa-

Prop.IX, 255 cije. Tako i u ostalim freskama tog ciklusa, Obitelj Darija i u kovačnici Vulkanovoj, likovi su u zrelim rafaelesknim formama lijepi u smislu cinquecentističke ljepote, ali bez dublje psihološke sadržine.

Vent. 637-638 Daljnji razvoj Sodome možemo opet pratiti u Sieni, i

Prop.IX., 257 to u Oratoriju Sv.Bernardina, gdje je od 1518. počeo da radi ciklus fresaka iz Marijina života. Pojačana tjelesnost, asimilirana u Rimu, spaja se od sad sve uže sa onim tipično

251 sienskim sentimentalnim osjećanjem, kome je Sodoma nakon

Michel 95 dolaska u Sienu podlegao. Krist na stupu iz sienske Akademi-

Vent. 623, je pokazuje osim svega toga i izražajnu snagu i ljepotu ko-

Prop. IX, 260 lorita, kakvu je Sodoma dostigao u svojim najsretnijim trenucima. Takav jedan sretan trenutak je i njegov Sv.Sebasti-

Vent. 639 jan iz Uffizija iz 1525.g. Tu je toskanska renesansa na svom vrhuncu, u vidu jednog sporednog slikara zamjernog znanja i sposobnosti asimilacije.

Sienski momenat u stvaranju ovog slikara, odgojenog sasvim u okviru firentinskih tradicija, očituje se u melodič-

Vent. 644-647 noj liniji i u nježnoj skali svijetlih boja. Upravo te ose-

Prop.IX., 258 bine naglašene su u Sodominim freskama u kapeli Sv.Katarine u S.Domenico u Sieni. Tu je on našao temu, koja je odgovarala i njegovu karakteru, kao i općem karakteru sienskog sli-

karstva, koje je ne samo prema Rimu, nego i prema Firenzi, igralo provincijsku ulogu.

Radeći u Sieni do kraja svog života, on nije više nikad prešao vrhunac dostignut u Farnesini i u Kap.S.Katarine,
Mich.IV/1, 198 ali je znao još uvijek dati lijepih detalja, kao Evu iz Ak.
Nakon smrti Rafaelove i del Sartove, a uz škrtu slikarsku aktivnost Michelangela, Sodoma je ipak kroz neko vrijeme bio jedan od najboljih slikara Srednje Italije. Međutim, grozničava aktivnost epigona u Rimu i Firenzi i razmah manirizma zaglušili su ovaj posljednji odjek visokorenesansnog realizma. Siena je upravo u doba njegove smrti izgubila svoju nezavisnost i prestala postojati kao država. Ali kao grad ona je i dalje, premda u smanjenom opsegu i sa karakterom provincijskog centra, ostala žarištem umjetnosti i u budućim stoljećima.

BALDASSARE PERUZZI (1481.- 1536.),

nešto mlađi od Sodome,umro je mnogo prije njega. Svestran umjetnik, dekorater i arhitekt, nije se u slikarstvu
mogao uzdići iznad prosjeka. Ima u njegovim prvom freskama,
Prop.IX, 263 1504., prije rascvata Rafaelove umjetnosti, utjecaja Pintu-
Vent.IX/5,203 ricchiova, sa kojim je radio već u Sieni, kao u koru Sv.Ono-
204 fria u Rimu. Ali Pinturicchiovu je poetičnost on shvatio samo kao laku i ljepuškastu dekorativnost. U freskama u crkvi
Prop.IX., 261 S.Maria della Pace, 1516., u Rimu,već je potpuno podložan
Vent.IX, 224 oblicima svog prijatelja Rafaela. U velikim historijskim
215 kompozicijama, u Pal.dei Conservatori, zatajio je potpuno.
Njegove najbolje kvalitete očitovale su se u dekorativnom
216 slikarstvu i to osobito u Farnesini, koju je on sam i gra-
Prop.IX, 264 dio. Ipak je u slici August i Sibila u Sieni (Fontegiusta) uspio da progovori jezikom velikih rimskih forma i patosa. Međutim, upravo iz tog djela vidi se kako je manirizam Rafaelova smjera već bio nagrizao njegovu osrednju imaginaciju.

=========

VI. LEONARDOV KRUG U MILANU

Krug, koji se obrazovao u Milanu oko Leonarda u prva dva decenija 16. vijeka, tvori sam po sebi umjetnost lombardijskog cinquecenta. Treba iz toga isključiti nešto pozniju brescianskú školu, koja u stvari pripada Veneciji, dok na zapadu taj kompleks graniči sa piemonteškom školom, t.j. umjetnošću velikog slikara Gandenzia Ferrari, koji je u glavnom djelovao u Varallu i Vercellu, ali koji ne pripada Leonardovoj školi u pravom smislu riječi. Ona ostaje u stvari ograničena na užu Lombardiju, zapravo Milan.

Kao što je poznato, Lod.Moro bio je 1500. definitivno srušen od Francuza i razni "luogotenenti" vladali su baštinom knezova Sforze od 1500.- 1512.

U toj situaciji jasno je da je umjetnost, koja se razvila na dvoru i u Milanu uopće, nužno restringirala svoj obujam, a u svom smjeru sve više napuštala onu realističku bazu, koja se ipak nalazila u velikoj Leonardovoj baštini. Uostalom upravo u Leonardovoj umjetnosti, kao kod svakog umjetnika razvijenog visoko renesansnog humanističkog realizma, postojala je jaka tendenca k idealizaciji. Taj ideal ljepote, razvijen u Firenzi i presađen u Milan, bio je, kao šema nažalost, prihvaćen i raširen od velikog broja Leonardovih epigona. Intimnu sadržinu Leonardovih poetiziranih likova, malo je tko od njih mogao dostići, ali ona je ipak prodrla u širi krug njegovih učenika i kao moda ispunila njihovo stvaranje, kao nepogrešivi biljeg po kome se mogu prepoznati. Uz tu sadržajnost oni su preuzeli često i mnoge vanjske oznake, gotove šeme, tipove i modele, tako da bi oni u stvari mogli bez zapreke ući u krug manirista. Nastavljanje Leonardove manire tipično je i za najbolje među njima. Ali ta njihova manira toliko je specifična, toliko se odvaja od srednjotalijanskih i venecijanskih manirista, od pojma koji se poklapa sa tim nazivom, da bi bilo teško protegnuti na njih sve one osebine, koje su karakteristične za maniriste u užem smislu riječi. U svakom slučaju oni pružaju, genetički uzeto, sasvim istu sliku kao umjetnici 16. vijeka, u Firenzi: društvena baza, koja je spontano rađala i uvjetovala realizam, presahnula je. Ali oblici su sazreli, i ti oblici djeluju dalje i razvijaju se u smislu idealizacije, u službi krugova, koji se u korijenu razlikuju od nekadanjeg poslovnog i poduzetnog tipa firentinskog građana. I tek kad se, pred konkretnim modelom, ti umjetnici odvoje od šema i uvriježenih tipova, oni su u stanju stvoriti u portretu djela visoke umjetničke vrijednosti.

Najstariji Leonardov učenik, zapravo saradnik u prvim godinama njegova milanskog boravka je

AMBROGIO DE PREDIS (oko 1445/5 -)

Najviše od svih je vezan uz staru lombardsku tradiciju. Skupa sa svojim bratom Evangelistom radio je 1483. u za-

jednici s Leonardom u crkvi S.Francesco Grande oltar, koji
se sada nalazi u Londonu. Kao što je poznato do nedavno je
Suida, 27 prevladavalo mišljenje da je i centralni dio oltara, Madonna u pećini, od Ambrogiove ruke 1508. izrađena replika prve
zamisli Leonardove (koja se sada nalazi u Louvreu). Danas
33 je to shvatanje zastarjelo, te se Ambrogiu pridaje samo Anđeo sa lutnjom, dok drugi Anđeo sa violom izgleda da je ko-
32 pija po Leonardu, izvedena od nekog drugog njegovog učenika.

Drugo njegovo sigurno djelo je potpisani portret cara
171 Maximilijana iz 1502. To je vanredno lijep rad, bogat u ni-
jansama inkarnata i vjeran u reprodukciji materije. A na
osnovu tog djela mogu se Ambrogiu de Predis sa sigurnošću
170 atribuirati i drugi neki radovi, Tako Portret Bianke Marie
174 Sforza iz Louvra, a zatim i Muški portret iz zb. Porro, Mi-
lan, lik mladića nježnih crta i ženkaste mekoće. Još snažni-
177 ji je taj portretni realizam Ambrogia de Predis u Portretu
175 Fr.Brivio u Poldi-Pez. muzeju, te Portret, koji se nekad na-
lazio u muzeju u Hannoveru.

Od ženskih portreta koji mu se pripisuje može se spo-
173 menuti Portret iz zb.Herzog u Budimpešti . Najvažniji u toj
111 grupi je glasoviti Ženski portret iz Ambrosiane, ali po kva-
Prop.IX, 127 liteti izgleda iznad njegovih mogućnosti. Suida je sklon mi-
šljenju da su oba majstora radila na njemu: Leonardu bi pri-
pala opća postavka i zatim posljednji potezi, kojima se ima
zahvaliti vanredna draž materije.

Ima još nekoliko portreta, koje su mnogi skloni atri-
buirati Ambrogiu, što je međutim od novije kritike odbačeno.
Tako još uvijek neriješeno pitanje t.zv. Archinto-portreta
Suida, 195 u Nat.Gal., koji je svakako od iste ruke, koja je izradila
108 glasoviti portret iz Brere, nekad atribuiran Leonardu, a ko-
jeg je on samo u osnovi postavio. Oba pripadaju vještom sli-
karu, koji je i među prvima shvatio Leonardov chiaroscuro i
tajnu njegova topla inkarnata. Upravo zbog toga jasno je da
to Ambrogio ne može biti.

U velikom broju Leonardovih učenika, od kojih su mnogi
bili samo pomoćnici (kao Francesco Melzi i Andrea Salai, ko-
pisti i imitatori, kao Marco d' Oggiono) ističe se slikar, ko-
me je Leonardo povjerio upravu Akademije, kad je 1499. oti-
Bercken, 246 šao u Firenzu. To je

GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFIO (1467.- 1516.)

To je ujedno njegov najbolji i najvjerniji učenik, naj-
dublji u sentimentu, autor mnogih slika preko kojih se može
proširiti i produbiti naše znanje o Leonardovoj umjetnosti.

Njegova osjećajnost dolazi do izražaja u cijelom nizu
Madona, od kojih su, prema Suidi, neke rađene zajedno sa Leo-
Suida, 63 nardom. Tako poznata Esterhazy-Madona u Budimpešti; to je za-
pravo Leonardova zamisao i postavka, dovršena od Boltrafia.
Isti je slučaj i na Madoni u Poldi-Pezzolli muzeju, samo
64 što je tu Leonardovo sudjelovanje mnogo manje. Taj isti tip
204 spuštenih obrva vraća se ponovno u Boltrafijevu djelu, kao
u Madoni iz Nat.Gal., gdje se on međutim već odvaja od Leo-

nardova diskretna kolorita tradicionalnom lombardskom šaro-
Prop.IX. 129 likošću. Na slici iz kapele Casio iz 1500.g. mijenja se tip
Madone uz istu šarolikost boje.

Suida, 206 Iz g.1502. je Sv.Barbara (u Berlinu), leonardeski tip
preveden u shvatanje lombardsko, u hladnu arhitekturu obli-
ka, bez imalo temperamenta. Ali više nego u invencijama ol-
tarnih slika, vrijednost Boltrafia dolazi do izražaja u por-
tretima. Remek djelo njegove portretne umjetnosti iz kraja
Prop.IX, 128 stoljeća jesu portreti pjesnika Girolama Casia iz Brere, Por-
Suida, 219 tret mladića iz Berna, te osobito onaj iz zb.Booth u Detroi-
208 tu, koji se ističe idealnošću lika i brižljivošću izvedbe.
209 Može se od ženskih njegovih portreta spomenuti Portret iz
zb.Borromeo u Milanu u, skoro na crnobijelo reduciranoj, ska-
205 li. Snažniju karakterizaciju imaju likovi donatora na lou-
vreskom fragmentu, neke oltarne slike u Breri.

Njemu su sasvim bliska dva slikara, kojih ličnost još
nije tačno definirana. To su prvo

Time nije iscrpljen opus ovog najboljeg i - ako su ga
Prop.IX, 126 nazivali - jedinog učenika Leonardovog. Do nedavna bila mu
Suida, 113 je atribuirana i louvreska La belle feroniere, koju mnogi,
sa Suidom na čelu, danas pripisuju Leonardu. Isto tako mu
je oduzeta Madona sa donatorom u S.Onofrio u Rimu. To su,
međutim, sve otvorena pitanja, koja još čekaju svoje konač-
no riješenje.

Iz njegova opusa odvojena je jedna skupina slika, ko-
ja pokazuje još veću ženskastu mekoću i osjećajnost, i gru-
pirana pod imenom

~~233~~ PSEUDO-BOLTRAFFIO

Niz ljupkih glava i nekoliko originalnih invencija
Madona pripada tom anonimnom slikaru, koji si nije stavljao
prevelike zadatke niti je rješavao osobite probleme.

233 Takva jedna dječja glava je Isus-dijete iz Gal.Morel-
234 li u Bergamu, te mladi sv.Sebastijan iz zb.Frizzoni (Ber-
gamo). Sa profilom ovog posljednjeg identičan je profil gla-
227 sovitog "Narcisa" iz Uffizija, djelo puno intimne leonardesk-
ne poezije.

Među madonama, koje se pripisuju Pseudo-Boltraffiu,
225 ima ih koje variraju na čedan ali poseban način motiv "Ma-
donne Litte", dok se od druge kompozicije najbolji primjer
223 nalazi u Nat.Gal.

Među manje važne sljedbenike Leonarda pripada

MARCO d' OGGIONNO

Kopist i imitator Leonarda, iskorištavao je njegove
oblike kao pravi manirist. Takva jedna tipično maniristič-
140 ka slika je Krist iz Gal.Borghese, a jedno od glavnijih nje-
govih djela, koje tačno pokazuje njegove male mogućnosti, je
sv. Mihajlo iz S.M.delle Monache u Milanu. Sve je teško i
nezgrapno, to su u suštu prozu prevedeni lirski oblici Leo-
267 nardovi.

Bercken, 248 PSEUDO-BOCCACCINO ,

koji se izgleda nalazio i pod uplivom stare lomb.tradicije Bramantea i Bramantina, što se očito vidi iz njegovog Portreta iz Münchena. Ali glavno njegovo djelo, datirano 1500.g. jest "Pranje nogu" iz Ak.ven. Te okrugle monotone glave vraćaju se neprestano u njegovu djelu. Drugo ime
Suida, 268
je

277 GIAMPIETRINO ,

pod kojim je vrlo rano grupiran znatan broj slika jednog slikara, koji je bliz prvoj fazi Marca d'Oggiono, čiji tip ljepote prenosi u velik broj svojih svetica, koje
271 se nalaze po talijanskim galerijama. Među najbolje spada Magdalena iz Brere, tipična za to njegovo tehnički savršeno i koloristički ukusno epigonsko slikarstvo, koje osim tih osebina ne posjeduje veliku umjetničku vrlinu. Mogu te
Seemann, 395 svete Magdalene poslužiti kao klasičan primjer simulacije.

Jedan od najznatnijih predstavnika Leonardova kruga, koji se najviše oslonio na posljednju fazu majstorovu, je

CESARE DA SESTO (1477.- 1523.)

Suida, 220 Prema najnovijem Suidinom istraživanju Cesaru da Sesto treba pripisati poznatu lunetu u sam.Sv.Onofrija u Rimu, koja prikazuje Madonu sa donatorom. Dugo vremena ta je luneta bila atribuirana Leonardu, a zatim Boltrafiu. Madona je u svakom slučaju leonardeskna i rađena od jednog lombardskog majstora oko 1506.g.

Jasniji profil Cesara del Sesto dobijamo tek krajem
280 prvog decenija sa nizom slika kao što je Madona iz Brere. Radio je Cesare često u zajednici sa Bernazzanom, koji je
282 izrađivao pejsaže, a možda najbolji plod te saradnje je
Prop.IX, 133 Krštenje Kristovo. Pejsaž je čisto holandeški, patinirski.
Suida, 169 Toj saradnji pripisuje se i toliko diskutirana slika Bachusa iz Louvrea, nekad atribuirana Leonardu. Bez obzira na to da li je ta kompozicija rađena po Leonardovu crtežu ili ne, ona u svakom slučaju sadrži u sebi toliko od onog posebnog Leonardovog duha, koji je provijavao kroz milansku školu početkom cinquecenta, da se može uzeti kao prototipna slika cijelog kruga.

Da je tokom 2.decenija bio Cesare u Srednjoj Italiji i potpao pod upliv Rafaela, dokazuje nekoliko njegovih ra-
283 dova, a osobito Poklonstvo Kraljeva u Napulju. Bogata kompozicija ekvilibrirana na klasičan način izlazi iz okvira milanske škole, koja nije imala prilike razviti se na velikim kompozicijama Leonardovim.

294 Posljednje njegovo djelo je oltar za S.Rocco u Milanu kod izrade kojega ga je i zatekla smrt 1523.g. Na tom djelu sjedinjuje se Leonardova manira sa novostečenim rimskim iskustvima.

Preskočivši ostale manje važne sljedbenike Leonardo-
193 ve, pa i Bernardina dei Conti, autora jednog niza lijepih

portreta, preći ćemo na umjetnika, koji se od svih pripadnika tog zatvorenog kruga najviše odvojio i izgradio svoju
Vent.IX/2, tabla sl. 752 vlastitu fizionomiju. To je

BERNARDINO LUINI (1475.- 1532.)

najviše relista od svih Leonardovih sljedbenika, naivna i jednostavna priroda, kojega je upravo njegova urođena iskrenost očuvala od manirizma.

Polazi Luini u svojim začecima od stare lombardske
Suida, 314 tradicije. Tako se u Obrezovanju još opaža upliv ukočenih likova Borgognona, kao i u ranom remek-djelu Pokop Kristov
Vent.IX/2 594 u S.M.della Passione u Milanu iz 1507. Ali najvažnije njegovo predleonardovsko djelo je veliki fresko-ciklus iz casa Pelucca, koji se sada nalazi djelomično u Breri i Pal.reale u Milanu. Te freske obrađuju prizore iz Mitologije i Starog zavjeta, u naivnoj i spontanoj, pomalo primitivnoj naraciji.
Berenken, 252 Tako u "Nimfama što se kupaju" ima toliko jednostavne poezije, koja nije narušena praznom virtuoznošću ni manirističkim
Vent.IX/2,605 formama. Pripada tom ciklusu i Sv.Katarina nošena od Anđela, također u Breri.

Nešto kasnije nastao je,kako izgleda, ciklus iz S.Ma-
597 ria della Pace, koji se danas također čuva u Breri sa arhajski dekoriranim svodom bez ikakve kompozicione strukture i bez zračne pozadine. I tu je Luini još primitivac u punom rascvatu cinquecenta, ali u svojim kompozicijama, bez mnogo fantazije on uspijeva da da mnogo neke intimne poezije iz svakidašnjeg života.

Mnogo bolje nam je poznat njegov život i rad u trećem
Vent. 599 deceniju. Još 1521.,kad slika Madonu sa svecima u Breri, on komponira arhajski na način starih lombardskih oltarnih slika. Na svom vrhuncu nalazi se kad slika 1523. Poliptih oltara u S.Magno u Legnanu.

To je već doba kad uplivi Leonardova kruga zahvaćaju
607 u njegovu umjetnost, kako se to opaža na madonama tog doba. Ne samo Leonardova blagost i sanjalačka atmosfera, nego i njegovi tipovi ukalemljuju se na Luinijevu urođenu liričnost. Vidi se, međutim, da je taj upliv Luini primio iz druge ruke.

U potpunoj zrelosti svog stvaranja izradio je Luini
614 ciklus fresaka u S.Maria dei Miracoli u Saronno. Ističe se
Prop.IX, 135 međutim freskama Poklonstvo kraljeva u jednostavnoj kompo-
136 ziciji, koja sjeća na lombardsku tradiciju, te pojedinačni likovi svetica. Vraćaju se u tim radovima tipovi Leonardovi, delikatni i beskrvni, kojima se život koncentrirao u zjenice i usne. Ta ista sanjalačka Leonardova lica ponavlja on i u tolikim uljenim slikama Salome, Madona i Spozalicija, kao što je onaj iz Poldi-Pezzoli muzeja. U tom podvrgavanju ma-
Vent. 618 niri Leonarda ide on često do granice imitacije, kao u Salomi iz Louvra, u kojoj se on potpuno približio duhu Leonardovu.

Prop.IX, 137 Iz posljednjih godina života potiče i velika freska

Muke Kristove u Luganu (S.Maria degli Angeli), remek djelo ovog umjetnika, koji je unutar milanske škole unio, u doba manirizma, toliko od svog primarnog talenta i stare lombardske tradicije.

Time bi samo u glavnim obrisima bio iscrpljen krug, koji je u prvim decenijama bio nastao u Milanu. Ima još umjetnika manjeg značenja, imitatora i sljedbenika, i sljedbenika Leonardovih učenika: Francesco Napoletano (uč. Boltraffia), Nicollò Appiani, (uč. Oggiona), u Lodi: Albertino i Martino Piazza, Calisto da Lodi i dr. Ali značajka cijelog kruga je uvijek ostala: odviše vjerno pridržavanje oblicima i sadržajnosti učitelja i, što je bilo osobito ubitačno za njih, uska i ograničena tematika, koja je izrasla samo na bazi onih djela, koja je Leonardo ostavio u Milanu. Karton bitke kod Anghiaria nije bio studiran u Milanu, kao ni mnoga ostala djela, i tako se sva njihova invencija iscrpljivala u kompozicijama Madona i u portretima i može se reći da su oni jedino u portretima znali dati svoj originalni doprinos visokoj renesansi.

Kao što smo već spomenuli: Sodoma, koji nije pripadao krugu učenika Leonardovih, nego je uplive njegove prihvatio preko milanskih radova, prenio je ipak njegove utjecaje na jug, u Sienu. Jedan drugi umjetnik, još snažniji i samostalniji, pretrpio je u susjedstvu također utjecaj Leonarda. To je pripadnik piemonteške škole Gandenzio Ferrari.

P I E M O N T

Riječ je o području koje je, pored Južne Italije, zadržalo kroz cio period renesanse najčišće feudalno obilježje. Nekoliko gradova sa tog područja bilo je dapače vrlo rano razvilo autonomni komunalni život. Tako na pr. Torino je postao nezavisna komuna već 1901, konzulat je uspio obrazovati 1136., a podestaturu 1171. Ali već u to doba zahvaća ga sve više utjecaj grofova iz obližnje Savoje, koji su prvi put zagospodovali gradom 1152., a definitivno 1282. U to doba uspon Firenze tek počima i ta usporedba govori dovoljno rječito: feudalizam, daleko jači na Sjeveru u susjedstvu velikih monarhija, u gorovitim krajevima bez velikih gradova, uspjevao je redovno da vrlo rano uguši gradske slobode i nametne građanstvu svoju vlast i svoju kulturu. Ta kultura nalazila se na liniji internacionalne gotike i trubadurske poezije.

I ostali centri u Piemontu doživjela su istu sudbinu. Tako je Ivrea bila autonomna komuna od 1027., pod većim ili manjim utjecajem grofova savojskih, carstva i biskupa. Podestata je dobila 1171., izmjenjujući guelfske i gibelinske boje i uplive, da bi 1278. izgubila nezavisnost i pala pod vlast markiza od Montferata, a 1313. Savoje. Asti je već u 10. vijeku imao zametke komunalnog života, da bi 1095. obrazovao konzulat u većoj ili manjoj zavisnosti od carstva ili

biskupa. U borbama Asti je produžio da živi pod raznim feudalnim uplivima, da dođe početkom 14.vijeka pod savojsku kuću, odnosno milanske Visconte. Monferato je uvijek ostao feudalna jedinica (grofovija ili markizat), a Novara je izgubila slobodu krajem 13.vijeka. Vidi se već iz tih podataka sasvim drukčiji karakter tog piemonteškog kraja. Mali gradovi nisu uspjeli da izgrade trajne komune-države i potpali su prije ili kasnije pod vlast obližnjih feudalaca ili milanskih signora.

Znači li to da likovni oblici nisu na tom području evoluirali prema realizmu ? Da li takva historija isključuje akceptiranje renesansnih oblika ? Ne treba zaboraviti da su i u tim feudalnim područjima postojali gradovi sa tipično gradskim privrednim oblicima, sa staležima koji su razvijali, makar u rudimentarnim formama, one iste tendence, koje su se u velikim i najnaprednijim komunama očitovale tako izrazito. Ti staleži su već u doba gotike razvijali postepeno realističke oblike (slučaj Pisanella u Veroni) i bili su nosiocem renesansne kulture, koja se širila iz većih centara. Imamo, dakle, posla sa provincijskom retardacijom u izrazito feudalnom području, kao i sa ukrštavanjem francusko-kasnogotskih upliva sa toskanskim. U slučaju Piemonta ovi posljednji su prevladali relativno kasno, krajem quattrocenta.

GIOVANNI CANAVCSIO (iz Finerola)

još oko 1450 predstavlja izrazito sjevernu struju Giov.Martino Spanzotti znači u toj provincijskoj liniji znatan napredak, kao i Eusebio Ferrari, utemeljitelj škole iz Vercellia. Macrino d'Alba crpio je toskanske poticaje na samom vrelu, kod nekog umbro-toskanskog slikara. Njegovo je glav-
Beicken, 162 no djelo, Madona sa svecima iz 1498., u turinskoj pinakoteci, koje pokazuje oblike bliže Signorelliu. Naprotiv Girolamo Giovenone (1490.- 1555.) primio je renesansne forme u kasnijoj svojoj fazi preko Gaudenzia Ferrari. Sjevernjački utjecaji također su očiti i u umjetnosti slikara imenom

Bercken, 163 DEFENDENTE FERRARI (oko 1490.- iza 1535.)

u crtežu i u jakom lokalnom koloritu. Kasnije je primio utjecaj Macrina d'Alba i Venecijanaca, kako se to vidi na njegovim slikama u Breri. Ali tek najveći umjetnik škole iz Vercellia,

Vent.IX/2,677 GAUDENZIO FERRARI (1480.- 1546.)

stvorio je djela velike snage, u kojima su se, još uvijek živi, nordijski uplivi originalno i često na bizaran način spojili u ličnom i cjelovitom stilu. Od nordijskih škola
Vent. 655 prihvatio je Gaudenzio razradu detalja i ekspresivnu snagu, a od Talijana osjećanje lijepe forme i smisao za monumentalnu dekoraciju. Njegova veličina radi izvjesne antiklasične tendence i "ekspresionizma" nije do nedavna bila ispravno ocijenjena i tek u novije doba uočena je originalnost i izra-

žajna snaga ovog slikara.

Prva njegova djela ukazuju na čisto lombardsko pori-
jeklo sa tendencom ka elegantnoj stilizaciji i staklenim
luminističkim efektima. Ali te osebine vežu se već u počet-
ku sa divljom ekspresivnošću, koja je daleko od svake fi-
rentinske uravnoteženosti. Tjeranje Joakima iz hrama iz Pi-
nak. u Turinu, ima upravo te karakteristike sa reminiscen-
cama na Bramantina i arhajskim detaljiziranjem pojedinosti.
U toj njegovoj urođenoj težnji ka dramatičnosti on ne zabo-
Vent. 651 ravlja ni uravnoteženje plohe ni dekorativni efekat, koliko-
god to često rađalo bizarnim sintezama.

Na tom istom razvojnom stupnju nalazi se Gaudenzio
652 Ferrari u freskama iz S.Maria delle Grazie u Varallo. Rađen
654 je taj ciklus živim i jakim bojama, sa mimikom pučkog pripo-
vjedača i s osobitim interesom za detalje, koje donosi uvi-
jek s mnogo duha, podređujući ih ipak dekorativnom djelova-
nju cjeline. Bez discipline, ali sa mnogo primarne snage
658 gradi ovaj provincijski slikar svoje scene, u kojima je nor-
659 dijska dramatičnost,kao u Hapšenju Kristovu i u centralnom
Raspeću, postignuta forsiranim nekim linearizmom.

Nastala je ta umjetnost očitom naglom i nezrelom,ali
impetuoznom asimilacijom zrelih stranih upliva, kako to na-
staje redovno u zaostalim provincijskim sredinama. Sa godi-
nom 1514. počima druga faza njegova djelovanja. Izraz je još
uvijek snažan, ali klasična ljepota renesanse počima da ula-
zi u njegove slike. U velikom oltaru u S.Gaudenzio u Novari
662 slikarstvo Gaudenzia Ferrari još je uvijek arhaističko, ali
proširenje draperije i likova govori već o pokušaju da se
prilagodi novom vijeku, a u Porođenju i likovi su već ukom-
ponirani u smišljenim krivuljama. Nordijska nezgrapnost vla-
663 da još uvijek oblicima njegove Madone iz Brere, ali boja već
govori punim sjajem, a i sjene počinju da se zgušnjavaju.To
počima asimilacija Leonardovog načina. Ali njegova nordijska
665 priroda još uvijek se izražava neobuzdanom slobodom pripovje-
dača snažne imaginacije. Tako nastaje veliko Raspeće u Varal-
669 lu, bizarna kompozicija velike dramatske snage. U oblacima
670 lete anđeli kod kojih je dekorativnost potpuno podređena eks-
672 presiji, kojoj je žrtvovana i tačnost pokreta; kao neki ci-
klon okreću se krila i šarene draperije oko raspetog Krista,
673 da bi se sve smirilo u anđelima nad kapitelima pilastara. Je-
dan veliki i fanatični alpinski svijet iz te brdovite pokra-
jine našao je svoj likovni odraz u slikarstvu Gaudenzia Fer-
rari, a ima ujedno toliko čulnog života u tim dijafanim lici-
ma i plavim kosama, u bogatim skalama njegovih žutih boja.

Bercken 255 U širokim krivuljama šire se oblici u Oplakivanju iz
Budimpešte i rastu iz chiaroscura; okrugli volumeni oblikuju
Madonu iz zb.Crespi sa dekorativnom draperijom i brzim blje-
Vent. 679 scima svijetla, sa tipovima koji su već sasvim u tragu Leo-
narda. Sa daleko manje svježine ponavlja on motiv Raspeća u
681 S.Cristoforo u Vercelli, gdje likovi i odviše sjećaju na obo-
jene kipove, u čemu dolazi do izraza njegova dvostruka stra-

ka slikara i kipara.

Prelazeći preko mnogih njegovih djela, u kojima Gau-
denzio oscilira između svoje quattrocentičke prirode i no-
vog vijeka, te između raznih utjecaja, koji su na nj djelo-
Bercken, 257 vali, zaustaviti ćemo se na Bijegu u Egipat, koji je rađen
minucioznom kaligrafijom i zanimljivim luminizmom, te na
Vent.687, 688 bravuroznoj Assunti iz S.Cristoforo u Vercelli. U toj fazi
nakon 1530., tragovi Luinieve i Correggiove umjetnosti, po-
staju sve češći, oni čak slamaju prvotnu originalnost i dra-
matiku Gaudenzievu. Ali atmosferski efekti Correggiovi osta-
li su mu strani, linija kod njega ostaje do kraja osnovnim
izražajnim sredstvom. To se vidi i u njegovom velikom djelu,
693 u Kupoli santuarija u Saronno. Koncert anđela islikao je Ga-
denzio od 1534.- 1536., sa ogromnim brojem bizarno komponira-
nih likova, koji su tvrdo rezani i kolorirani, bez zračnosti
Correggiovih kupola. Ali cio dekorativni dojam je fascinan-
694 tan, a likovi divni i uvijek individualni. Dramatska snaga
Gaudenzia ne može se pomiriti sa monotonom šemom Correggio-
vih tipova; svaki lik je kod njega poseban i uvijek nov u
svojoj gesti i fizionomiji. Ekstaza i čežnja izmjenjuju se
Bercken, 258 sa obijesti i mladenačkim veselje na toj kupoli, u neiscrp-
noj fantaziji ovog rođenog sjevernjaka.

U posljednjem svom razdoblju radi Gaudenzio Ferrari
najviše u Milanu. U crkvi della Passione izradio je Po-
Vent. 700 sljednju večeru, koja pokazuje umor i početak maniristič-
kog ponavljanja. Počinje konvencija, u kojoj se pomalo utaplja
i njegova bujna fantazija. Od fresaka u Varallo on je napu-
štao svoj osjećaj za reljefnost i konstrukciju za volju
zvučnih boja i zavitih krivulja. To je originalna transfor-
macija stare lombardske tradicije, tradicije Foppe i Braman-
tina, koja se filtrirala kroz neshvaćenu umjetnost Leonarda
i Correggia. Ljubav k slikovitosti i ukrasu očituje se sada
kod Gaudenzia u zvučnosti lijepih jasnih boja, u grandioz-
noj slikovitosti kompozicija.

=======

VII. SLIKARSTVO PRVE POLOVINE CINQUECENTA U VENECIJI

Konac 15.vijeka u Veneciji doživljujemo kao nešto što počima. Sasvim suprotno nego li u Firenzi gdje, na prelomu stoljeća, sve ukazuje na konačnu zrelost i skori završetak, u Veneciji se osjeća početak nečeg novog; osjeća se u slikama Carpacia i Giambellina, da su izvršene sve pripreme, koje će omogućiti rascvat jedne velike umjetnosti. Produžila je venecijanska republika u to doba svoju slavnu vladavinu uprkos svih političkih poteškoća. Veliki gubitak koji je za nju nastao prodiranjem Turaka, Serenissima je znala nadoknaditi na istoku i produžiti blagostanje svoje vladajuće klase za nekoliko stoljeća. To blagostanje uvjetovalo je veliku umjetnost 16.vijeka sve do njenog unutrašnjeg iscrpljenja, Problem tog iscrpljenja nakon Tintoretta može se objasniti pojavom nekoliko slikarskih genija, koji su do kraja vijeka uspjeli da likovno riješe svu sadržajnu problematiku, koju je omogućavalo i sadržavalo njihovo vrijeme, odnosno njihovo društvo u svojim socijalnim i kulturnim mogućnostima.

Tajna procvata venecijanskog slikarstva u 16.vijeku je u tome što je ono našlo načina da produbi razvoj realizma, da postavi i riješi nove likovne probleme. To su problemi boje, problemi koji proističu iz posebne kvalitete kolorističkih sredstava, i novih mogućnosti opisivanja čovjeka i prirode, koji su time nastali. Cijelo iskustvo Toskane leži implicirano, ali i prevladano u temeljima venecijanske škole na početku 16.vijeka. Ali tim iskustvima pridošlo je ogromno proširenje mogućnosti opisivanja svijeta i odnosa između ljudi, koje su mogućnosti venecijanski majstori osvojili na bazi toskansko-padovanskih realizacija crteža, kompozicije i reljefnosti i na bazi Leonardovih otkrića. Asimiliranje tih realizacija izvršeno je u onom relativno brzom procesu, koji teče od Bart.Vivarini, Antonella da Messine i V.Carpaccia do Giorgiona. Sa ovim posljednjim počima prevladavanje te asimilacije i njeno uzdizanje na sasvim novu sadržajnu i formalnu razinu. Ta asimilacija i to prevladavanje predstavljaju jedan od najdivnijih momenata historije umjetnosti, a predstavljaju sami po sebi rođenje jedne od najvećih slikarskih škola, koje su uopće postojale u historiji.

Ta škola razvila se u gradu, koji je jedini mogao da u ovom stoljeću bude nosiocem i okvirom tog čudovišnog zbivanja. Čista trgovačko-aristokratska republika, Venecija je preživjela burna vremena početka 16.vijeka i održala materijalnu i kulturnu bazu za daljnji razvoj realizma. Realizam venecijanske škole, je doista realizam te aristokratsko-trgovačke klase, sa svim osebinama i kvalitetama njenog odnoše-

nja prema životu. U doba potpunog zahirenja umjetnosti medicejske Firenze i vladavine oficijelno dekorativnog manirizma u papinskom Rimu, dok je u Milanu Leonardov krug razradivao u nepovoljnim političkim prilikama svoju usku tematiku u okviru učiteljevih tema, Venecija je ostala jedina snažna grad - država sa ogromnim ekonomskim mogućnostima, a ujedno relativno nezavisna od razornog utjecaja papinske kurije, kao i od pritiska završene likovne tradicije.

GIORGIONE DA CASTELFRANCO (1478.- 1510.)

Pojava jedne nove velike umjetnosti pretpostavlja pojavu nove sadržajnosti. Nova sadržajnost venecijanske umjetnosti na početku 16.vijeka je: laicizirana senzualno-poetična kultura Venecije, koja je našla svoje kanale kroz nove profane umjetničke vrste, kroz novu svjetsku atmosferu venecijanskog slikarstva. Laiciziranje u Firenzi quattrocenta očituje se više manje uvijek simulacijom ; unutar religiozne slike uvlači se i prodire humanistički sadržaj, realni život nalazi odraza u staroj religioznoj ikonografiji. Laiciziranje u Veneciji, nakon klasične religiozne simulacije u krugu slikara bratovštine S.Giovanni osobito Carpaccia, uzima otvorene oblike. Venecijanski humanizam unosi nov odnos prema prirodi i prema čovjeku, odnos afirmativan i čulan u toj hedonističkoj afirmaciji, poetičan i romantičan, upravo onakav kakav je došao do izražaja u umjetnosti velikog inicijatora venecijanskog cinquecenta - Giorgionea i njegova kruga.

Plodovi nove kulture humanizma dozreli su sa Leonardom i Michelangelom do svoje maksimalne zrelosti. Tu istu zrelost, samo na drugom području, predstavlja i umjetnost Giorgiona. Ali dok je humanizam, noseći uvijek sa sobom produbljenje duševnog života, izazvao duhovne krize i, kao u Sieni i Firenzi na pr.,pojačanje i radanje nove religioznosti na bazi slabljenja gradanske klase u Italiji i njenog realističkog odnošenja prema prirodi, u Veneciji nije u prvi čas došlo do religiozne reakcije: čulni život razvio se na lagunama kao nigdje drugdje, odnos prema prirodi produbio se i profinio, a odnos prema ženi je preko noći postao jedna od glavnih tema venecijanskog slikarstva. Kao da se Firenza Lorenza Magnifica preselila na lagune, s onom istom čeznutljivo-romantičnom atmosferom, koja je na dvoru Medicejca vladala u doba Polizianovo. Tim su ugodajem slikari, pjesnici tog "vizuelnog" vremena, ispunjali ne samo svoje portrete, pejsaže i u Veneciju novo uvedene antikne mitove, nego i religioznu tematiku samu.

To obogaćenje od religioznih spona oslobodenog ljudskog duha došlo je najintenzivnije do izražaja u umjetnosti Giorgiona da Castelfranca i njegovih učenika: Sebastiana del Piomba i Tiziana, pa Lorenza Lotta i Palme sve do Veronesa. Obrazovani slojevi venecijanske mladeži, odgojeni u novom filozofskom duhu na padovanskom univerzitetu, bili su nosiocem tih strujanja.Giorgione je samo najjača ličnost koja je,možda

više simbolički i legendarno nego li stvarno, izrazila duhovni život tih venecijanskih plemića, bogatih trgovaca, svirača i ljubitelja umjetnosti, o kojima priča Dürer. Može se reći da se oformljenje tog novog duhovnog života osjeća skoro simultano i na slikama Carpaccia i ranim djelima Tizianovim. Govoreći o Giorgioneu, mislimo time više na jedan pojam, koji nam definira nejasnu intelektualnu atmosferu tog doba, nego li na konkretno historijsku ličnost, o kojoj uostalom ima tako malo podataka, sasvim nesigurnih i nebuloznih. Ne može se, naravno, kod toga zanemariti doprinos njegove ličnosti i njegove romantične i sanjalačke prirode, koja je kao u žarištu sakupila sve što je bilo novo u kulturi vladajuće klase najbogatijeg evropskog grada onog doba. Vidjeti ćemo kako je ta nova sadržajnost diktirala i nova likovna sredstva, i uvjetovala rafiniranu umjetnost venecijanskog kolorizma, prozirne zasjenjene prostore, sairaje nad dalekim horizontima, večernje sumrake, mekoću tijela, morbid-
L.Vent.tb XIII nost i zanesenost mladih lica, a kasnije herojstvo Tizianovih ljudi sa njihovom dubokom individualnošću, ljepotu tijela kod Veronese i tragičnu ljudsku borbu kod Tintoretta. To je grandiozna panorama ljudskog života, kakve nema ravne u historiji, sa beskrajno mnogo radosti i boli.

Umjetnost Giorgiona je diskretni preludij toj simfoniji 16.stoljeća, preludij lirski i mladenački, bez tragedija, pod nebom Venecije, koje još nije bilo pomućeno uskrsnućem tridentinske, barokne religioznosti.

Ta umjetnost znači u stvari kraj dotadašnje sredovječne religioznosti quattrocenta. Giorgio da Castelfranco radio je u prvom deceniju 16.vijeka, a formirao se, znači, u posljednjem deceniju 15.vijeka. U to vrijeme već su se javljali tragovi prevladavanja metafizičkog odnosa u venecijanskom slikarstvu i slikari su polako, iz daljine, slijedili razvoj humanizma i približavali svoje oblike realnosti. Kroz neko vrijeme oni su se nalazili na raspoma između još nedoživljenog i snažnog humanističkog realizma Firentinaca i religioznog zanosa: rezultat je bio neki dekorativni objektivizam, u kome su oni preslikavali sitnu realnost svakidašnjice, kao na slikama Gentiles. Čak slikajući religiozni motiv Madone oni su reproducirali malo dekorativne momente sa prijestolja i haljina, kao kod Crivellia. Tek u posljednjem deceniju Carpaccio je znao ispuniti svoje fantasije ljudski profinjenom lirikom, a Giov.Bellini naprotiv, potražio je drugi put i on se povukao u svoj religiozni svijet da iz njega više nikad ne izađe. Ali taj njegov svijet nije više samo i isključivo sredovječna ikonografija, nego sadrži u sebi asimiliranu humanističku kulturu Firenze i uzdiže se na pragu cinquecenta, u idealizam, makar i religiozni, ali svakako u idealizam nove ljudske duševnosti, koja će se ubrzo laicizirati u jednom sasvim novom smislu.

To laiciziranje počinje već sa slikarstvom Carpaccia u njegovu poetiziranom realizmu, tako punom lirizma i snova, za

njim počinje venecijansko slikarstvo da se rješava tradicionalne procedure slikanja i to upravo pod diktatom novog sadržaja, novog dojma kojeg je Carpaccio htio postići. Do sad se tehnika slikanja sastojala u tome da se platno ili daska premaže sadrom (preparira), nacrtaju likovi, chiaroskuriraju t.j. oblikuju jednom bojom, obično smeđom, a zatim oboje. Carpaccio stavlja samo tanki sloj sadre, a slika izravno bojama. To ga sili da s bojama, a ne s chiaroscurom, izbije plastičnost likova i treću dimenziju u prostoru. Tu počinje slikanje bojama u pravom smislu riječi u tim carpacciovim historijama. Ali ono je tu i ostalo. Velika umjetnost Bellinijeva i njegov premoćni ugled nije dao da se Carpacciova iznašašća usvoje, čak i sam Carpaccio se u oltarnim slikama vraćao tradicionalnom chiaroscuro načinu, i napušta svoju tako sretno inspiriranu, ali još uvijek improviziranu tehniku.

U tom času oko 1500. javlja se Giorgione. On dovršava tu revoluciju likovne tehnike i slikanja uopće. Trebalo je rastvoriti liniju u svijetlu, omogućiti povezivanje čovjeka sa prirodom i atmosferom, izraziti atmosferom, svijetlom i zasjenjenim sfumaturama osjećaj i fantaziju novog čovjeka.

Giorgio di Castelfranco rodio se, izgleda, 1475.g. O njegovom životu ostalo je vrlo malo arhivskih dokumenata : jedan dekret vijeća desetorice iz 1507. o nekoj slici, zatim dokumenti o slučaju fresaka na Fondaco dei Tedeschi, te odmah nakon njegove smrti, 1510.,jedno pismo Izabelle d'Este i odgovor njenog venecijanskog zastupnika iz 1510.g.- Kako Giorgione nije potpisivao svoje slike, situacija je mogla biti još tragičnija, jer uslijed svoje prerane smrti nije dospio izraditi veći broj slika, a radi karaktera svoje umjetnosti, nije niti bio prikladan za velike kompozicije i oltarne slike. Može se samo slučaju zahvaliti što se njegov opus (po kvantumu mala epizoda u velikoj drami 16.vijeka) nije potpuno pretvorio u mit. Ta već Vasari je 1541. došao prekasno i legenda o Giorgioneu bila je već postala sasvim nebulozna. Romantične priče o njemu i njegovu životu nisu mogle nadoknaditi nesigurnost atribucija. Međutim, slučaj je htio da je mletački plemić i sabirač Marcantonio Michiel počeo između 1525. i 1543. zapisivati podatke o umjetninama, na koje je nailazio po Veneciji. Tako nam je prenio vijest o 13 sigurnih Giorgioneovih slika. Doduše podaci koje Michiel o njima daje su oskudni, ali pouzdani u atribucijama obzirom na njegovo dobro poznavanje tadanjih slikara; on označava uvijek i "drugu ruku" i tko je dovršio djelo. Zato je važnost Michielovih zapisaka ogromna za preciziranje Giorgioneova opusa, oni su polazna tačka za rješenje problema. Nažalost identificirano je do sada samo nekoliko slika, koje on spominje.

Drugi važan izvor je Vasari: Došavši 1541. u Veneciju on se kretao u krugu Aretina, Tiziana, Sansovina i Sanmichielia, sakupljajući vijesti za svoju knjigu Vita. Nije pozna-

vao zapise Michiela, te su njegove vijesti nezavisne od ovog prvog izvora. Time dobijamo 2 nezavisne komponente za određenje Giorgioneova problema. Obnovio je svoje informacije za druge posjete Veneciji 1566.

Znamo po Vasariu da se Giorgione rodio od pučke obitelji, ali da je bio obrazovan i dobro odgojen: "Fu allevato in Vinegia, et dilettossi continovamente delle cose d'Amore, et piacquel il suono del Liuto mirabilmente; anzi tanto che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche et onoranze, et ragunate di persone nobili". Znamo, nadalje, za legendu da je umro zato što je ljubio svoju dragu, koja je bila zaražena od kuge. Ali o slikama, koje su bile odreda po privatnim kućama, Vasari zna vrlo malo, a on je običavao pisati tek o stvarima, koje je vidio ili za koje je pouzdano znao. O njima daje neodređenu vijest: "Radio je u početku u Veneciji mnoge madone i portrete po prirodi, koji su vrlo živi i lijepi." Nadalje da su mnoge slike otišle izvan Italije.

Od slika na javnom mjestu spominje 1) freske na ca'Soranzo, 2) freske na fondaco dei Tedeschi, kojih je atribucija potvrđena dokumentima. 3) Sliku u S.Giovani Crisostomo i 4) "Oluju" (Čudo Sv.Marka) iz Scuola di S.Marco. (Treću atribuciju korigirao je u drugom izdanju pravilno na Sebastiana del Piombo, a četvrtu je pripisao Palmi.) 5) Krista sa križem u S.Rocco, što potvrđuje i Michiel.

L.Vent. 155

Uspoređuje Vasari položaj i značenje Giorgionea u Veneciji sa onim Leonarda u Firenzi, a njegov način karakteriše: "on je u bojama u ulju i alfresko unio toliko života i izradio druge stvari morbidne i povezane (unite) i ovite sfumaturama..." on je "unio dušu u likove, a u slikanju svježine mesa nitko ga nije nadmašio ne samo u Veneciji nego ni svugdje". i t.d.

Slaže se dakle Vasari sa Michielom u tome da je bio učiteljem Tizianu i Sebastianu del Piombo, ali on nam prenosi i oduševljenje umjetnika oko polovine 16.vijeka za Giorgionea.

Treći izvor je "Dialogo della pittura" od Lod.Dolce iz 1557.,koji također pozna malo djela Giorgioneovih, spominje neodređeno neke polufigure i portrete, te freske. Vidimo kako se kroz nekoliko decenija izgubio trag, odnosno pala su u zaborav glavna remek djela, dok je samo fama ostala. Može se to objasniti i onim grandioznim procvatom slikarstva i slavom Tizianovom. Govori ipak Dolce kako je Giorgione dao prvu iskricu (faviluccia) novoj umjetnosti. Ostavio je "alcune cose a olio vivacissime i sfumate tanto, che non si scorgono ombre". Iz tih riječi možemo tek razabrati u koliko je Dolce mogao shvatiti važnost Giorgionove reforme. Od svih tih ranih izvora samo Michiel vidio je skoro u cijelosti Giorgioneov opus, a kako su njegove zabilješke ostale u rukopisu i nepristupačne, nužno se tradicija o pravom značenju gasila, odnosno pretvarala u nejasnu legendu. Pa kad su pisci seicenta po-

čeli da shvaćaju veličinu prošlog vijeka i da pišu o njemu našli su se pred mnoštvom krivih atribucija, koje su nastale uslijed shvatljive želje privatnih kolekcionista. Tako je Carlo Ridolfi u "Maravigliema" 1646. nekritički prihvatio sve navodne atribucije, a ni Boschini (1660.) nije dao kakvih korisnih informacija, pa kad Zanetti 1771. daje popis Giorgionecvih slika u Veneciji, samo u nekoliko slučajeva, oslanjajući se na svoj zamjerni kritički dar zapažanja, daje ozbiljan doprinos utvrđenju Giorgionova opusa. Lanzi pripisuje Giorgioneu mnoštvo Palme, Bonifazia i Pordenona. Tako tradicija ulazi u 19. vijek sasvim nebulozna i nepouzdana. Moderna kritika počima sa Cavalcasellom, 1871., koji se oslonio na svoje poznavanje slikarske kvalitete i intenzivnosti doživljaja i ostvarenja, te reducirao broj Giorgionecvih slika od 140 na 10. Nije, međutim, uspio utvrditi personalnost umjetnikovu, upravo radi slabosti njegove intuitivne i neracionalne metode. Tek Giovanni Morelli primjenio je racionalnu analitičku kritiku i pošao od čvrstih točaka: od utvrđenih, nesumnjivo autentičnih slika: oltara u Castelfrancu, Filozofa u Beču i Tempeste Giovanelli, te se postavlja kritički prema izvorima. Glavni njegov metod je metod karakterističnog, te pomoću njega mu i uspijeva otkriti Veneru drezdensku. Ispustio je, međutim, iz vida nešto drugo: personalnost umjetnika. Umjesto biografije on je radio katalog. Tako se desilo da je kriterij karakterističnog često pomračio kriterij izbora po kvaliteti.

Cavalcaselle i Morelli utvrdili su ipak krug Giorgioneva opusa u njegovoj srži. Tradicionalni Giorgione chiaroscuro kakav je bio poznat od Vasaria do Lanzia, ustupio je mjesto Giorgioneu kakvog mi danas shvaćamo. Ujedno počima bitka oko njegova problema, svaki historičar je po svom nahođenju mijenjao predloženi katalog radova ne ulazeći nanovo u suštinu problema. Početkom stoljeća Herbert Cook pokušao je da riješi problem tako da je sve giorgioneskno, a što se nije moglo pripisati, nekom poznatom sljedbeniku, pripisao Giorgioneu, bez obzira na kvalitetu. Trebalo je formirati katalog tako, da ličnost umjetnikova izađe cjelovita i duhovno određena u unutrašnjoj logici kvaliteta atribuiranih djela. I g.1908. izdaje Justi svoju prvu knjigu o Giorgioneu, a 1913. Lionello Venturi knjigu "Giorgione e il Giorgionismo", nastojeći rekonstruirati ličnost ne po onome što joj može biti, nego po onome što joj mora biti pripisano. Venturi skuplja djela po stilističkom afinitetu, ona pak prožeta giorgionizmom, ali heterogena stilistički, objašnjava
Seemann, 467 Giorgionovim utjecajem. Na taj način formirao je autor katalog od 23 originalna djela, od kojih neka izgubljena, polazeći od djela dokazanih savremenim dokumentima. Ali diskusija se nastavljala i dalje, da bi dobila ponovno podstreka nakon pojave velike monografije Carla Justi-a, koji je utvrdio 25 postojećih sigurnih i cio niz nesigurnih radova. Pokušao je 1930. ponovno uskrisiti stare sumnje i srušiti u prah cijelu zgradu Louis Hourticq (Le probleme de Giorgine) ali s malo uspjeha. Odgovor Justijev na kraju drugog izdanja pokazao je da se konture Giorgioneova lika mogu smatrati do-

voljno čvrstim. Držeći se kao baze Venturia i Justia, mi ćemo upozoriti na razna mišljenja i korekcije, koje su naknadno nastale. Treba napomenuti da je, radi pomanjkanja čvrstih tačaka (postoje samo dvije), kronologija sasvim nepouzdana, ako ne i proizvoljna, ali to i nema mnogo značenja. Evolucija Giorgioneova trajala je samo nekoliko godina, te je njeno značenje skoro podjednako u njenoj cjelini, a za razvoj slikarstva ogromno.

Početak tog razvitka treba svakako tražiti u umjetnosti njegovog izravnog ili neizravnog učitelja Giov.Bellinia, koji je od 1475. do 1505., uz Antonella de Messina i Carpaccia, preobrazio venecijansko slikarstvo u kolorističkom smislu. Na taj Bellinijev kolorit nadovezuje zapravo Giorgione, na snažnu paletu i gustu atmosferu Bellinijevih oltara. A na vrhuncu svog stvaranja 1494. i 1496. došao je u Veneciju i Pietro Perugino, čije sanjalačke vizije i jednostavni ritam zatvorene linije morali su djelovati, na osjetljivost mladog Giorgionea. Upravo u to doba izvršena je i u Firenzi velika promjena u posmatranju prirode i psihe čovječje. Već prije 1504. pretpostavlja se da je Giorgione došao u dodir, možda čak i lični, u Milanu, sa nosiocem tog produbljenog humanizma, Leonardom. Od njega je on dobio smisao za sanjalačke sfumature, kao i za ritam osvjetljenih masa u svim dimenzijama, te već u svom početku uspijeva Giorgionu da izvrši ono što čini likovnu suštinu njegove reforme: spajanje venecijanske slikovitosti sa klasičnim ritmom Toskane. Ali rasvjeta je za nj važnija, nego li za Michelangela, a boja više nego li kod Leonarda; boja i svijetlo su osnovni njegov izraz, u tome se sastoji njegovo novatorstvo. Upravo zato figura nije više jedini njegov motiv i sadržaj: čovjek u jedinstvu s prirodom može jedino da izrazi novu sadržajnost njegova vremena.

Justi I.tb.22 Razdoblje do 1504.

Obuhvata ovo razdoblje nekoliko manjih djela, za koje se može pretpostaviti da su nastala možda i ranije. Svakako njihova linija vodi do zrelih djela kao što su Tri filozofa.

Boehn, Giorgione und Palma Vecchio sl.44 — Prop.IX, 291 — Justi 22

Stoje na početku dvije male slike, atribuirane na temelju stilske kritike. To je prvo Sud Salamunov iz Uffizia, quattrocentistička slika sa carpacciovskim nespretnim figurama i s mnogo detalja u svježem i fino slikanom pejsažu, po kome je uglavnom i izvršena, inače toliko sporna, atribucija. Postavka likova u pejsaž ukazuje već na sasvim novo shvatanje unutar venecijanske škole, uprkos očite veze s Bellinijem, kome je ranije i bilo atribuirano ovo malo remek djelo, kao

Boehn, 44 — Justi I, 23 — Prop.IX. 290

što je slučaj i sa drugom slikom iste galerije: Iskušenjem Mojsijevim (Uffizia). Ta slika obrađuje sasvim neobičan i nov ikonografski motiv iz Talmuda, ali razvojno stoji izgleda nešto kasnije, te je i pejsaž sasvim drugačije građen u pravilnom ritmu dijagonalno lijevo, u dubinu. I prostornost je pojačana ritmom likova i dugim bačenim sjenama. Ali ono

što odlikuje i odvaja Iskušenje Mojsijevo od Salamonova suda, to je daleko razvijeniji osjećaj za usklađivanje boja, koje su tražene i kombinovane, tako da predstavljaju vrhunac quattrocentističkog nastojanja ka precioznom koloriranju. U rasponu tih ranih radova opaža se ne samo formalno oslobađanje slikarevih mogućnosti, nego i očito nastojanje k jedinstvu prostora, ka spajanju figura i pejsaža.

Između ta dva rana djela stavlja Justi malu Sv.Obitelj
Justi, 24 iz zb.Benson u Londonu, intiman i jednostavan prizor. Slika je jako iskvarena, ali sa stilskim karakteristikama rane Giorgionove faze, kao što je karakteristična i draperija, koja će se kasnije češće vraćati. Ukoliko ne želimo vjerovati Justievu pažljivom izučavanju detalja, naći ćemo u kompoziciji, kao i u modelaciji toliko nedostataka, koji su sklonuli ostale istraživače da odbace njegovu atribuciju. Svakako stoji
25 blizu tom djelu Poklonstvo kraljeva iz Nat.Gal. sa identičnom sv.Obitelji i likovima, koji su ritmizirani na način slika iz Uffizija, kao što su to i boje na malim komadima odjeće. Plastičnost likova naglašena je već virtuozno i nenametljivo jakim chiaroscurom, a cio prizor ispunjen tihom poezijom.

Vent. 230 Poklonstvo pastira iz zb. V.Allendale, London, pripisano je Giorgionu već u 16.vijeku, a znači daljnji razvoj chiaroscura, kojim su oblikovane i najmanje pojedinosti. Osim toga u kompoziciji masa ono se približava novom stoljeću, one su šire i sažetije, koncentrirane štedljivo na neophodno potrebne likove, boje nisu više tako žarke i otvorene. Leonardov chiaroscuro, prožet venecijanskim kolorom, javlja se tu kao predigra velike umjetnosti prozračnih sjena i muzikalnih Tizianovih i Rembrandtovskih prostora. Ne radi se više o umjetnosti golog objekta, nego o subjektivnom osjećanju i vrednovanju ugođaja, koji izviru iz izvjesnih objekata, prostora, legende ili naprosto iz načina života umjetnikova. A još uvijek opažamo vanrednu quattrocentističku profinjenost u liniji, ritmu i u boji, likovi se oslobađaju i pokreću puni gracije, boje se zgušnjavaju ne gubeći, u rastućem chiaroscuru, ništa od svoje intenzivnosti. Odvija se uzlazna linija prema prvom remek djelu Giorgionove zrelosti, "Filozofiji", koja u sebi sadrži na višem stupnju, sve te elemente prošlog stoljeća, ali ujedno i nov, pun i grandiozan sadržaj 16.vijeka, sadržaj jedne kulture i društva, koje ne treba i ne traži više neposredan i snažan realizam Firenze. Umjetnički metod, koji se javlja sa Giorgionom, a osobito s njegovim profanim slikama, sasvim je druge vrsti, on se može uporediti sa izvjesnim romantizmom, kojeg ćemo još sresti više puta u historiji umjetnosti.

L.Vent. 51 Razdoblje 1504.- 1506.

Na početku ovog razdoblja moramo postaviti oltarnu re-
Prop.IX, 292 ligioznu sliku, jednu od rijetkih, koje je Giorgione izradio,
Boehn, sl. 1 t.zv. Madonu iz Castelfranca, naručenu 1504.g.

Nakon Bellinievih kompozicija u zatvorenom interieuru pred nišom, venecijanski slikari su na početku stoljeća pokazivali tendencu da religioznu sliku prenesu usred polja, u

prirodu. U toj laicizaciji religiozne ikonografije, najviše je napredovao bio Cima da Conegliano, koji je dokinuo i prijestolje i bilo kakvi arhitektonski elemenat. To je logični put realizma i popuštanje pobožnosti, put ka simulaciji.

Giorgione nije bio umjetnik simulacije i slikajući religioznu sliku, on joj je htio dati i religiozan, ali ujedno i nov sadržaj. Izbjegao je otvorenu prirodu, ali scenu je transformirao sasvim na svoj način, osobito sa neobično visokim postoljem madone, koja je nadostupna i uzvišena za razliku od onih dosadašnjih na venecijanskim slikama. Giorgione očito hoće svjesno da stvori utisak uzvišenog, smiruje prizor do nepomičnosti, ali ga ujedno ispunja mekim i sentimentalnim ugođajem. Držanje madone je predano i čedno, usklađeno jednostavnošću cijele scene. Daleko smo već od bizantinskog hijeratskog neba, ali i od neposrednosti Cime da Conegliana, kao i od bellineskih sv. konverzacija u zatvorenim kapelama. Bellini je 1488. za Murano naslikao "Madonu
Justi, tb. 5 sa svecima i donatorom", pa i sa 2 otvorena pejsaža po strani, ali kod Giorgiona osnovno slikarsko htijenje je sasvim drugo: čist i odmjeren prostor, tišina, štedljivost u ukrasu i poezija dvaju pejsaža, koji su sa scenom povezani uprkos formalne razdiobe - to su elementi dojma, koji se stubokom razlikuje od svih dosadanjih. A taj jedinstveni prostor izgrađen je bojama, lakim, tačnim, a opet živim bojama, koje tvore veličinu Giorgionova slikarstva; boja veže i podređuje jedinstvenom dojmu i najmanji dekorativni ornamenat, njoj je čak podređen i tok linija, koje se koncentrišu prema središtu, paralelno s bojama, da dostignu najveću delikatnost u sasvim individualnom drapeggiamentu Giorgioneovu na haljini Madone. A pejsaž u pozadini prati cio ugođaj svojom širinom i upravo neshvatljivom za to doba dubinom zračne perspektive. To nisu ograničeni fragmenti kao kod Bellinia, nego široka priroda u svojoj atmosferskoj i luminističkoj stvarnosti, znak novog shvatanja i odnosa cinquecenta prema prirodi. Ona plava ploha mora ispod žutog neba nešto je do sad neviđeno ne samo na oltarnim slikama, nego u slikarstvu uopće, to je daleka muzika horizonta, koju jedan pjesnik prisluškuje svojim razvijenim čutilima. Uprkos znatnih oštećenja osjeća se u tom djelu sva veličina zrelog genija i jedinstvo doživljaja, koje je tu ostvareno likovnim sredstvima, nakon što je zazrelo u unutrašnjosti umjetnikovoj i sada slika stoji pred nama u svojoj neiscrpivosti: tišina je u predvečerju što se spušta nad krajinom, likovi stoje sabrani i mirni pod svijetlim nebom, koje ispunja prostor zlatnim prahom. To je nova pobožnost pred svijetom i prirodom oblikovana na jednom oltaru.

L.Vent. 90 Teško je postaviti siguran vremenski odnos prema dru-
Boehn, 4 gom sigurnom remek-djelu iz ove rane faze Giorgionove, pre-
Prop.IX, 294 ma slici koja prikazuje Tri filozofa, a visi u Bečkom muzeju. Ono spada među onih nekoliko djela, koja ni najveći skeptici nisu nikad pokušali osporiti Giorgionu. Zabilježeno je, naime, kod Michiela: La tela a oglio delli 3 phylosophi e nel paese, dui ritti e uno sentado che contempla gli raggi solari cun quel saxo finto cusi mirabilmente - pi-

še Michiel,a vidio ju je 1525. u kući T. Contarina. Pokušalo
se na razne načine objasniti siže, ali bit će da on ipak
izvire iz duhovnog svijeta tadanjih Akademija, a tri filozo-
fa su simbolički predstavnici duhovnog života."Masonski"
simboli u rukama jednog od njih još više govore za to tuma-
čenje. Desni starac drži papir sa nebeskim tijelima, u sre-
dini je, dakle, između zvjezdoznanstva i matematike predstav-
nik misaonih disciplina filozofije. Ali ono što je sadržano
u slici te je, na daleko višem stupnju razvoja, onaj isti
odnos prema svijetu i prirodi, koji se nalazi i u oltaru iz
Castelfranca. Misao ljudska živi u ovim likovima, u pejsažu
i svijetlu, u pećini rasvjetljenoj sunčanim zracima, kao i
u daljini. Jedinstvo ljudi i prirode nije nikad bilo dano
kao ovdje, u ovom južnom perivoju, u kome tri filozofa pri-
sluškuju dalekim šumovima iz naselja i svojim vlastitim mi-
slima. Akcije nema, čak ni razgovora. Mladi filozof što sje-
di posmatra stijenu rasvjetljenu suncem i razmišlja, a u
Seemann, 467 tom razmišljanju kao da je sakupljen sav smisao djela.To je
najviša sanjarija koju je dostigla renesansa, kroz ovu nepo-
srednu konkretnu spoznaju jednog velikog talenta. I osobito-
sti i prednosti umjetnosti kao konkretno čulne spoznaje vi-
de se upravo ovdje, u svoj njihovoj kvaliteti. Jer tko je
mogao u ono doba predati suvremenicima i potomstvu ovu spo-
znaju ? Koliko je zapravo malo ljudi onog doba moglo prihva-
titi je, vidi se to po tome kako u poznijim izmjenjenim vre-
menima ni umjetnici nisu više bili u stanju da slijede Gior-
gionea. A vidjeli smo što je Michiel zabilježio o ovoj slici:
samo vanjske oznake i ništa više. Jer i dotadanji slikari
(od Mantegne dalje) slikali su iste vanjske oblike prirode,
čak i nebo u sutonskoj rasvjeti. Ali stvar je u tome što je
sve to kod njih bila često samo slikovita igra, a kod Gior-
gionea duboko prosječan život sam. Smisao svake pojedinosti
na ovoj slici je nov: i kamen i daljina i uzneseno lice mla-
dićevo. To je leonardovski odnos prema prirodi, jedan od
oblika velike ljubavi prema životu. To nije površno prevođe-
nje fizičkog, kao kod impresionista, to je prvi veliki su-
sret čovjeka sa okolnom prirodom nakon Leonarda, ali susret,
u kome ljudske mogućnosti nisu još inferiorne kao na firen-
tinskim pozadinama, nego snažne i ravnopravne. Taj dodir je
upravo zato i pun snova i romantike, pun čuđenja i neke ra-
zumljive pobožnosti pred svijetom, koji se tu otvara ljud-
skim očima. A oblici su, kao uvijek kod genijalnih stvarao-
ca, opet potpuno adekvatni toj novoj sadržajnosti, ritam je
moćan i grandiozan, boje žarke u kasnom popodnevu, a prostor
izgrađen svijetlom nepogrešivošću slikara, koji se na visini
svog majstorstva potpuno slio sa objektom kojeg slika.

Prop.IX., 293 Velik ljudski lik iz tog ranog perioda predstavlja, po
L.Vent. 65 sudu većine poznavaoca, nekad Rafaelu atribuirana Judita iz
Boehn. 48 lenjingradskog Ermitagea. I zaista, po tipu i draperiji, ko-
je su adekvatne Madoni iz Castelfranca, po držanju i izraže-
nom sentimentu, svakako spada u njegov opus. Samo on je mo-
gao tako temeljito prekinuti sa tradicijom i dati biblijsku
junakinju u ovoj romantičnoj koncepciji, dokinuti staru le-
gendu jednom cinquecentističkom simulacijom. Ono što razli-

kuje ovaj Giorgionov ženski lik od Bellinijevih, to je što je ženskost dana i u posebno građenom skeletu, u povodljivom mekom držanju. Osim toga Giorgione je reducirao svaku suvišnu draperiju i otkrio lik sasvim zemaljski, dio realne prirode, daleko od apstrakcije jednog Boticellia ili Michelangela.

Prop.IX., 300 Od tolikih portreta koje samo sumarno spominje Vasari
L.Vent. 72 izgleda da se sačuvao samo jedan, Portret Mladića u Berlinu.
Boehn, 34 U tom krugu razvitog individualizma jasno da portretna umjet-
Justi 19 nost nije mogla izostati. Ali ona se kod Giorgiona nije mogla razviti u herojsku portretnu umjetnost, kao kasnije kod Tiziana, ni u duboko humanističku umjetnost Tintoretta, nego upravo u ovom senzualnom i sentimentalnom smislu. Ono uopćavanje i idealizovanje, koje je javilo u Srednjoj Italiji nakon Rafaela nije pogodovalo razvoju portreta. U Veneciji se ta klasična tendenca očitovala u Giorgionovom podvrgavanju jednostruko individualnog i posebnog onom idealnom produhovljenju, kojeg nalazimo i kod Leonarda.

U vanjskom obliku portret sliči Antonellovim i Bellinijevim, ali Giorgione se ne upušta u anatomska zapažanja, on hvata individualnost modela i oblikuje je bojama što je moguće jednostavnije. Otpale su sve suvišnosti, sve akcidentalne kvalitete, a jedinstvenost i dovršenost forme čini da se taj portret, za razliku od Antonellovih i Bellinijevih, ne može nikad zaboraviti.

L.Vent. 59 Što se tiče Krista sa krvnikom u S.Rocco, kojeg Justi
Boehn, 43 i Venturi odlučno pripisuju Giorgioneu, postoje izvjesne sum-
Justi 21 nje, jer je u drugom izdanju svojih "Vita" Vasari korigirao svoj raniji podatak i pripisao tu sliku Tizianu. Međutim, zaboravio je izbrisati je iz popisa Giorgionovih radova ! Osim toga spominje je i Michiel. Djelo svakako pokazuje ne samo originalnost zamisli i kompozicije, nego i silnu dramatsku snagu. Blizina Leonardovim poznatim invencijama pada odmah u oči, ali o neposrednom nekom oslonu na kakvu milansku predlošku nije potrebno pomišljati. Radi se o simultanom iznašašću u istoj liniji razvitka.

Razdoblje 1506.- 1508.

Godina 1506., upravo kad u Firenzi počima preokret sa kartonima za Pal.Vecchio, znači i kod Giorgionea obrat u smislu klasike cinquecenta. Dodiri s Leonardovom umjetnošću, dakle sa chiaroscurom i sa velikim ritmom, dozreli su u to doba. Treba, međutim, tome dodati i novost kontraposta t.j. izbalansiranog komponovanja ljudskog tijela sa dijelovima, koji su potpuno ujednačeni. Ali ne samo u komponovanju tijela, nego i u uravnoteženju masa u okviru cijele slike osjeća se kontrapost kao sasvim nov momenat, svojstven klasičnoj umjetnosti. A Giorgionovo je posebno značenje u tome, što je proveo zakon kontraposta ne samo u liniji, nego u svijetlu i u boji. Sa tim elementima on je gradio svoju sliku i tražio ravnotežu masa, podređujući sve popratne akorde glavnima, koji ekvilibriraju u međusobnim proturječjima. Upravo za-

to on je na potomstvo plodonosnije djelovao, nego li i sam Michelangelo.

Boehn, 3
L.Vent. 82
Prop.IX, 295

Novo osjećanje Giorgiona u koncepciji pejsaža ostalo nam je sačuvano u jednom od najdragocjenijih djela: u t.zv. Tempesti. Spomenuta kod Michiela i čuvana kroz stoljeća u palači Giovanelli, ona je došla do nas čitava i neosporna, tako da je čak ni Hourticq nije osporio. "El paesetto in tella cun la tempesta, cun la cingana et soldato, fo de mano de Zorzi da Castelfranco" - piše Michiel. Ne ulazeći u temu, koja je prikazana, ova slika je u stvari prvi pejsaž, prikazan kao samostalan i glavni sadržaj slike. Dva lika data su samo kao dijelovi prirode, koja je tu sotvarena u svim svojim elementima: od ljudi, drveća, grada u pozadini, do bljeska munje u oblacima.

Po zrelosti likovi pokazuju raniji stupanj razvoja, nego li figure sa Fondaca dei Tedesci. Tako kontrapost na ženi što sjedi nije još uravnotežen. Bolje je sa čovjekom na lijevoj strani, kome težina počiva na lijevoj nozi. Ali kontrapost je savršen u čitavoj organizaciji slike, u ritmu masa i svijetla, u prostoru što teče u dubinu. I upravo to ravnomjerno i jedinstveno stupnjevanje planova jest novo u ovom pejsažu. Organsko povezivanje likova sa prirodom bilo je dozrelo već kod Tri filozofa. Ovdje je taj razvoj ostvaren do kraja: jedinstvo čovjeka i prirode postignuto je prvi put u cjelosti u talijanskoj renesansi.

Jedinstvo svih formalnih sredstava podređeno je i nalazi se u temeljima tog jedinstvenog osjećanja, a u tome je glavnu ulogu odigralo jedinstvo boje. Daleko smo od ugodne šarolikosti Carpaccia, i najjači tonovi usklađeni su i podvrgnuti cjelini. Ni najmanja mrlja nije slučajna, može se stupnjevanje tonova pratiti logično u svim smjerovima. Sve te linije stupnjevanja povezane su međusobno, susreću se i odbijaju. A to stupnjevanje provedeno je u tolikom bogatstvu nijansa, o kome se dosad nije moglo ni sanjati; ima u pejsažu u pozadini, na bedemima Castelfranca, cijela simfonija tonova. Opažanje prirode ili, još bolje, doživljavanje prirode dosad neviđene dubine leži u osnovi tog remek djela, ali samim tačnim zapažanjem ono se ne može objasniti. Ono je stvoreno kao izraz novog umjetnikovog osjećanja prirode, kao rezultat tolikih društvenih, idejnih i likovnih komponenata što su djelovale na prelazu stoljeća i nove ocjene života.

Justi, 29
Boehn, 26

Slika, koja se pod imenom Schiavona nalazi sada u zb. Cook u Richmondu, bila je prije pripisivana Tizianu. Cio sadržaj koncentriran je na licu žene, za koju se sada pretpostavlja da je Catarina Cornaro, kraljica Cipra, koju bi Giorgione bio mogao portretirati u Asolu, blizu Castelfranca. Cijela modelacija je široka i snažna, a nelijepo lice produhovljeno na način Giorgionea. Tu atribuciju zastupa najodlučnije Ludwig Justi.

L.Vent. 134
Boehn, 42

Justi je bio onaj koji je, nakon i nasuprot Lionella Venturi, dao sav svoj ugled u obranu autentičnosti madridske slike: Madona sa Sv.Rokom i Antonom. Radi se o tome da su mnogi istraživači sa Venturijem na čelu to djelo pripisali

mladosti Tizianovoj, kad je ovaj bio pod najjačim uplivom Giorgiona. Otud i giorgioneskni oval, a koloristička gama, kako sam Venturi priznaje, je ovdje najbliža Giorgionu, kao i sva unutrašnja inspiracija likova. Upravo radi toga, pa radi savršenog kontraposta Sv. Roka i cijele kompozicije, radi lakoće oblika, zasjenjenog lica što je tipično klasičan momenat, Justi je atribuirao madridski oltar Giorgionu. Suprotno savršenom miru oltara iz Castelfranca, opaže se ov-
L.Vent 134 dje laka pokrenutost. Ona se osjeća i u Madoni, a osobito u djetetu. Slikovitost je opet postignuta vanrednim skladom boja, koje prate tu ravnotežu sila i izraza

162 G.1507. i 1508. radio je Giorgione za salu vrhovnog
Prop.IX. 297 Veća u Pal. Ducale jednu sliku, za koju je 1508. plaćen zastor. Budući Sansovino ne navodi gubitak te, svakako glasovite slike povodom požara Pal. ducale 1574., smatra se da slika nije bila dovršena, nego da je rad prekinut uslijed narudžbe za izradu fresaka na Fondaco dei Tedeschi. Međutim, 1648. Ridolfi spominje u kući Grimani jedan nedovršeni Sud Salomonov od Giorgiona. Kasnije je ta slika prešla u Bologna k Marescalchima, otuda ju je na nagovor Byronov Englez Bankes kupio, te se nalazi u Kingston Lacy. Prilikom svog velikog čišćenja Giorgionova opusa Cavalcaselle je to djelo ostavio među 10 autentičnih atribucija. Od Morelli mijenjana su najrazličitija imena : Catena, Cariani, Sebastiano, Cernoto. L.Venturi stoji na stanovištu Sebastiana del Piombo, dok Justi zastupa sa mnogo vjerojatnosti mišljenje, da se ovdje radi upravo o onoj slici, koju je Giorgione slikao za Vijeće desetorice. Obzirom na sam motiv, to je zaista vjerojatno, a osim toga i stilski razvojni stupanj i pada upravo nekako ispred fresaka na pročelju Fondaca. Zato govori i nedovršenost slike, kao i monumentalnost, kojom je prizor koncipiran, te veličina slike (2,08 x 3.18). Međutim ne samo veličina slike daje dojam monumentalnosti: ona je sadržana u svakom liku i u cijelom rasporedu kompozicije, koja je sasvim zrela u visoko renesansnom smislu. Stupnjevanje radnje ide od lijeva prema sucu i zatim desno prema nedovršenom krvniku, smišljeno ali ujedno živo, sa diskretnim kontrapostima, koji se jedva opažaju. To kontrapostiranje sila proveo je tek kasnije Rafael u Stanzama, a kontrapostiranje svjetlih i tamnih ploha, tek u drugoj Stanzi, nakon dolaska Del Piomba u Rim, ali pravi ritam stupnjevanja svijetla ni-
Vent. 162 je Rafael nikad postigao. Nažalost, Giorgionova slika nije dovršena, pa se kontrapostiranje boja može nazrijeti tek u gruboj formi, ali i ono je dovoljno da nam pruži dojam o umjetnikovoj zamisli. A ta umjetnost stupnjevanja boje i jest upravo ono što sasvim manjka kod Michelangela i Rafaela, a što čini bazu velike venecijanske škole cinquecenta.

Dok je tu sliku većina istraživača sklona pripisati
Justi, 32 njegovom učeniku Sebastianu del Piombo, slika Salome u Gal. Doria visi sa imenom drugog njegovog učenika ili bar sljedbenika : Tiziana. Stara atribucija glasila je nekad ipak : Giorgione. Sanjalački izraz i groza djevojke pred odrezanom glavom govore stvarno za tu staru atribuciju. Kretnja figure izražena je na način Giorginov, da i ne govorimo o samom tipu, koji ne može pripadati Tizianu, pa ni najranijem. Sklad

boja je već zatvoren i tih, sa crvenom kao glavnom toplom
bojom. Dovoljno je uporediti tu sliku sa kojim ženskim li-
kom Tizianovim, koje je ovaj radio prema Giorginovu uzoru,
Justi, tb. 9 na pr.: Florom ili Laurom Dianti da se vidi razlika u unu-
trašnjem sadržaju, dakle u onom posljednjem, što se nalazi
iza vanjskih oblika.

L.Vent. 109 Freske na Fondaco dei Tedeschi bile su isplaćene 1508.
Boehn, 5 g. i tokom stoljeća sasvim uništene. Srećom, 1755. Zanetti
6 je radirao i izdao još preostale figure, od kojih se bijedni
7 ostaci jedne jedine (nekoliko crvenih mrlja) čuvaju u Akade-
8 miji. Od tih likova sjedeći mladić je klasični primjer nove
umjetnosti, sav u protukretnjama ruku, nogu i glave. Treba
te uravnotežene likove uporediti sa kojim likom Carpaccia,
pa i Bellinia, da se vidi razlika i evolucija nastala poja-
L.Vent. 108 vom Giorgiona. Drugi lik je Sjedeća žena u lijepom i neobič-
nom stavu, manje kontrapostiran, ali sa mnogo više draži u
osovinama pokreta, koji se križaju, u lakom držanju nagnute
108 glave. Stojeći lik sasvim je smirenih osovina, dok se kon-
tb.XXVII trapost javlja u težišnici cijelog tijela

Slikane na javnom, najprometnijem mjestu Venecije, ti
likovi, kojih ljepotu Vasari nije bio u stanju da shvati
50 g. kasnije, imali su ogromno značenje za pozniji razvoj
venecijanskog slikarstva. Svi "bellinijanci" postali su je-
dnim mahom zastarjeli nakon pojave ovih likova, koji su u
Veneciji izvršili onu ulogu, koju su u Firenzi izvršili kar-
toni Michelangela i Leonarda. Ali nalazeći se izloženi na
Velikom kanalu, kod Rialta, dakle na najprometnijem mjestu
najvećeg trgovačkog grada na svijetu, Giorgionovi su likovi
odigrali ogromnu ulogu i u evropskom slikarstvu kasnijih
stoljeća.

Prop.IX, 296 Vrlo velik i važan problem za studij Giorgionova opu-
L.Vent. 157 sa pruža Preljubnica iz Glasgowa, također veliko platno
Boehn, 47 (1,37 x 1,80), koja se u 19.vijeku pojavila u Engleskoj sa
atribucijom Bonifaziju. L.Venturi i Berenson pripisali su
je Sebastianu (Berenson jednom čak Carianiu), Bode i Justi
Giorgionu.

Međutim, sam L.Venturi priznaje da se tu Sebastiano
najviše približio Giorgionovoj tehnici. Boja da nije samo
"sjedinjena", nego i vrlo intenzivna, dakle u povišenoj ska-
li. I pejsaž ima giorgioneskni karakter. Ali kao negiorgio-
neskni momenat Venturi opaža nemirno svijetlo, koje pada slo-
ženije, ali s manjim plastičnim efektom. Scena da je postav-
ljena vrlo nemirno i nasilno, čak i Krist upotrebljava silu
i hvata rukom čovjeka koji vuče ženu.

Justi, međutim, smatra da je ova Preljubnica ("Adulte-
ra") identična s onom, koja se pod Giorgionovim imenom nala-
zila 1663. u Pal.Pesaro u Veneciji. Kopija, koja postoji u
Justi, 33 Bergamu ima na desnoj strani još jednog vojnika, sa kojim
tek kompozicija postaje uravnotežena. On se nalazi u mirnom
kontrapostu, sa vojnikom na lijevoj strani, koji je snažno
i zanimljivo pokrenut, i uopće cijela je slika puna suprot-
stavljenih sila i trokutova, te prema Justiu pada razvojno
nakon Salamonova suda i fresaka na Fondaco dei Tedeschi. Sa-

mo Giorgione mogao je tako savršeno na samom početku 16.vijeka ujednačiti složeno kretanje i uravnotežiti mase. Snaga boje naglašena je u ovom djelu jakim osvjetljenjem, koje je kao nigdje do sada dano u oštrim kontrastima, tako da su osvjetljeni ostali samo oni dijelovi i pokreti, koji su od bitnog značenja za dramu, što se odigrava. A u haljinama ostvarena je prvi put materija sa njenim stvarnim materijalnim svojstvima i sa, do tad neviđenom, draži u boji. To nisu više apstraktne firentinske tkanine, nego prave svile i mekane lanene haljine. Ali za razliku od Triju filozofa i Oluje, te svih ranijih djela, boja ne prekriva više cijelu površinu jednako intenzivno i jednako detaljizirano; ona je upravo po novoj zakonitosti kontraposta, koncentrirana u svoj raskoši tek na izvjesna rasvjetljena mjesta, koja izbijaju iz sumraka, iz obojenog chiaroscura.

Justi 35 Posljednje razdoblje 1508.- 1510.

Prop.IX. 299 Oni koji su prihvatili ovu atribuciju Giorgionove vanredne slike što visi u Braunschweigu kao kopija po Giorgionu, odnosno studija za nju u Budimpešti kao Dosso Dossi, smatraju da je to u stvari autoportret Giorgionov: to je lijepo, snažno i duboko lice mladića, koji prihvaća život obim rukama, ali i čovjeka snažne volje, stvaraoca, koji suvereno vlada oblicima. U toj ponosnoj fizionomiji može se
Justi 34 zaista otkriti cijelo Giorgionovo djelo. Studija u Budimpešti pokazuje neposredan rad po prirodi, u zrcalu, svu svježinu direktnog i brzog opažanja; ali rad je pažljiv i quattrocentistički gladak : pomno modulirane plohe prelaze jedna u drugu, sjene su mjestimično prozirne. A virtuoznoj obradi treba dodati vanredno intenzivan život, što izbija iz lica, tako da i divni Tizianovi i Palmini portreti izlaze pored ovoga hladni i siromašni. Za braunšvajski fragmenat, koji je jako oštećen, ne može se utvrditi da li se radi o originalu ili kopiji, ali u svakom slučaju izgleda da se radi o djelu, koje je Vasari vidio u zbirci kardinala
(Ath.204)-12 Grimani, a na kome je Giorgione sebe bio prikazao kod Davida. O toj slici postoji radirung Wenzela Hollara iz 1650., a sličnost potvrđuje i grubi Vasariev drvorez iz drugog izdanja.

Spada u ovaj posljednji period Giorgionova života Ve-
Boehn, 18 nera iz Drezdenske galerije, jedno od rijetkih djela koje
Prop.IX,tb.XXIV je dokazano dokumentima. "La tela - piše Michiel - della Venere nuda, che dorme in uno paese con Cupidine", a vidio ju
Justi 36 je 1525 u kući Hieronima Marcela. Hourticq je pokušao osporiti autentičnost i ove slike, tvrdeći da je bilo tada i odviše mnogo Venera u Veneciji. Ali on sam rekao je da je sliku dovršio Tizian (Cupida i pejsaž), što se i jasno opaža još danas čak i u draperiji sprijeda, dok je Cupido prilikom jedne restauracije uništen. Ridolfi spominje 1648. u kući Marcello jednu Giorgionovu "Veneru sa Amorom", koji drži jednu ptičicu. Röntgenskim snimcima otkriveni su ostaci krila kod amorove glave. Nema, dakle, sumnje da u ovom djelu imamo Giorgionovu Veneru, prvi ženski akt kao jedini temat slike u venecijanskoj umjetnosti uopće. Dovoljno je upo-

rediti je sa Tizianovom Venerom iz Uffizija, da se vidi bitna razlika jednog senzualnog skoro vulgarnog prikaza i jednog duboko poetičnog i romantičnog motiva, sa možda najljepše onduliranom linijom cijele historije umjetnosti. Najviše 10 godina prije toga Giovanni Bellini naslikao je svoju Perseveranzu kao suhu stilizaciju prema skulpturi Antonia

L.Vent. 100

Rizza. Ovdje već imamo djelo rađeno po prirodi, ali stilizovano prema jednom novom klasičnom idealu i sa novim, duboko lirskim sadržajem. Sasvim pogansko uživanje u ovozemnom životu uslovilo je ovo djelo: zdrava i lijepa žena spava u pejsažu, ona zapravo živi u prirodi, njena ružičasta koža zrači toplinom. Koja razlika od Botticellievske ili uopće kakve firentinske grafičke stilizacije i koja razlika ujedno od Michelangelove "Noći". Ovdje nema, doduše, duboke tragedije Michelangelove, a pred čistoćom ovog sna život sjaji u svoj ljepoti renesanse, bez grijeha i bez Srednjeg vijeka, koji kao da su iščezli u nepovrat. Antika u svojim najsvjetlijim stoljećima stoji zapravo pred nama u ovom Giorgionovom djelu, u gesti i u ljepoti linije, u čistoći doživljaja, u mekoći zglobova i prijevoja. Ovakvu jasnoću i profinjenost ritma u liniji nije prije Giorgionea, osim možda Boticellia i Leonarda, nitko dostigao. I upravo, pejsaž koji na desnoj strani narušava tu ritmiku, pokazuje da ga je radio netko drugi, Tizian u svojoj mladosti, i potvrđuje autentičnost slike.

Prop.IX.tb.XXV
Boehn. 46
L.Vent. 163
Justi 57

Manje sigurna u svojoj autentičnosti je Idila ili "Scene champetre" iz Louvra, koju je Lionello Venturi pripisao opet Sebastianu, a Hourticq Tizianu, dok Berenson, Bode i Justi odlučno zastupaju autorstvo Giorgiona. Tema je, međutim, idilična i muzička u najvišem smislu te riječi: reprodukuje momenat u jednom muzičkom intervalu. Ali prizor je pojednostavljen i pojačan, kao i u svim ostalim redovima zadnje epohe. On je sasvim neobičan po svojoj tematici i treba samo zamisliti, kako je Firenza još daleko od ovako smionog i profanog motiva. Oblici su opet uravnoteženi međusobno i modelirani snažnim chiaroscurom. Jedinstvo prostora ostvareno je jedinstvenim stepenovanjem svijetla od prvog plana do posljednjih vidika u daljini, te od te slike može se reći polazi svo pejsažno slikarstvo Venecije. A i sam motiv, kao i motiv Venere, bio je ponavljan toliko puta od učenika i sljedbenika.

To isto povećanje oblika pokazuje i kompozicija, koju je Giorgione posljednjih godina zamislio u osnovi, a onda predao Sebastianu del Piombo, koji ju je i izveo. To je Sv. Jerolim sa svecima u S.Crisostomo u Veneciji. Samo u ritmu i snažnoj kompoziciji može se, prema Justiu, ovo djelo smatrati kao invencija Giorgionova.

L.Vent. 189
Boehn. 28
Justi 38

Mnogo je manje vjerojatna Justijeva atribucija Giorgionu Mrtvog Krista, što se nalazi u Monte di Pietà u Trevisu. Lionello Venturi nije ga pripisao niti Pordenoneu, nego školi Pordenona. Prema vijestima iz 16. vijeka, kojima je Justi spreman vjerovati, to djelo je Giorgione radio za ob.Spinelli iz Castelfranca, a zatim je došlo u Monte di Pietà. Osim toga Michiel spominje jednu sliku s tim motivom u zb.Vendramin

oko 1530. Sve to, naravno, još uvijek nije dokaz da se radi upravo o ovoj slici; Venturi se čudi kako netko uopće može doći na tu pomisao, dok Justi upravo s novošću rješenja i pokrenutošću scene dokazuje da se, uzevši u obzir alteracije i premazivanja, ona može objasniti samo inventivnom snagom jednog velikog umjetnika, a po karakteristikama to može biti samo Giorgione.

L.Vent. 180 "Čudo Sv.Marka" koje se nalazi u Akademiji u Veneciji, Justi je spreman vjerovati da potječe također, u zamisli i osnovnoj izvedbi, od Giorgiona. Vasari ga je vidio 1540/41. u Scuola di S.Marco. Kako je ostalo nedovršeno, dovršio ga je Palma, a zatim kasnije "popravio" i povećao na desnoj strani Bordone. Otuda i te nove atribucije. U novije vrijeme autorstvo Giorgionovo zastupali su Gronau, Berenson i Justi, dok je L.Venturi to djelo pripisao Palmi u cjelosti. Stoji međutim činjenica da je prizor u invenciji tako nov i genijalan, u pokretu tako slobodan, a u chiaroscuru snažan, da je teško zamisliti ga bez sudjelovanja velikog inovatora cinquecenta.

234 L.Venturi pripisao je Carianiu Louvreski oltar, koji
Prop.IX, 302 je od toliko vremena bio atribuiran Giorgioneu, a danas visi sa imenom Seb.del Piombo. To je tiha ali snažna Sv.Konverzacija sasvim nekonvencionalna i nova u kompoziciji i monumentalna u formama, koje su toliko uplivisale na cio 16. vijek, a koje su i najveći majstori dostigli tek u potpunoj
Justi, tb 16 zrelosti. Dovoljno je uporediti s kojom Carianievom slikom ovo remek djelo, da se vidi unutrašnja nemogućnost takve atribucije. Osim toga spada to djelo među najbolje sačuvana, te nam pruža Giorgionov kolorizam u svom njegovom majstorstvu: to je sad samo nekoliko boja u širokim masama, ali one su usklađene sa prelazima tako da su odnosi između osnovnih žarišta savršeno uspostavljeni. A ti odnosi uspostavljeni su putem svijetla, koje svojim djelovanjem mijenja intenzivnost boje. I u tome se sastoji revolucionarna inovacija našeg slikara, što je u potpunosti uspostavio jedinstvo boje i svijetla kao bazu umjetničke slikovitosti. Zvučni tonovi izmjenjuju se sa dubokim u toj obojenoj rasvjeti, u ritmu bez kojeg se ne može zamisliti klasična umjetnost.

U ovom času Giorgionova je umjetnost dozrela do najviše zrelosti, sa kojom je mogla bez ikakvih ograničenja zahvatiti najdublje pokrete ljudske duše. I tu se sad postavlja problem Giorgiona kao realiste: u koliko je i na koji način njegova umjetnost, kroz poetičnost i rafiniranost klase, koja ju je nosila, prodrla i zahvatila nova područja i,
L.Vent. 150 što je vrlo mnogo, stvorila za to nova izražajna likovna sredstva.

Prop.IX, 298 Bez obzira na autentičnost Koncerta, slike, koja sada u Gal.Pitti visi sa imenom Tizianovim, a koju je Hourticq pripisao čak Seb.del Piombo (!) mi ćemo na njoj moći vidjeti upravo tu vrtoglavu dubinu Giorgionove ili giorgioneskne umjetnosti. Dok sporedni likovi pokazuju razinu, koja ne dosiže Giorgiona, te bi zaista mogli pripadati nekom drugom

slikaru, izgleda da je upravo lik mladića naknadno umetnut, dotle glava sviračeva predstavlja nešto što se rijetko kada susreće u historiji umjetnosti. Ona sama je ne samo centar doživljaja, nego i glavni nosilac. Jedino su još ruke sviračeve žive sa posljednjim akordom na spinetu, kao utjelovljena muzika. Cijela konstrukcija slike je nova: polufigure reljefno postavljene pred mračnu pozadinu, bez pejsaža. Sve je koncentrirano na ugođaj. To je početak rembrandtovske linije u evropskom slikarstvu, linije, koja se riješila svega prazno-dekorativnog i koncentriše se na duhovnu aktivnost čovječju. Zato su se i boje pojednostavile i produbile, te u tom smislu ovo djelo bi predstavljalo vrhunac Giorgionova razvoja.

To su glavna i sigurna djela Giorgionova, čiji opus s time nije naravno ni izdaleka iscrpljen. Mnoga pismeno dokumentirana djela nepovratno su izgubljena, nakon što su nam neka ostavila samo blijede tragove, dok mnogi radovi što više po galerijama stigli su do nas u tako oštećenom stanju, da je autentičnost nemoguće zasigurno utvrditi, uprkos neosporno Giorgionovog duha, koji izbija iz njihove sadržajnosti.

Teško je utvrditi nešto o Giorgionovim freskama u Veneciji i terrafermi. Ridolfi spominje da je islikao fasade 5 kuća, a i Vasari spominje izričito kuću Soranzo. Sve te dekorativne figure po fasadama bile su "colorite vivacissimamente", kako kaže Vasari. Tu živost i svježinu kolorita možemo opaziti i kod njegovih neposrednih učenika Tiziana i Sebastiana, a djelovanje tih glasovitih fresaka opaža se do Veronesa i Tintoretta, one stoje u bazi cijelog venec. dekorativnog slikarstva.

Mnoštvo polufigura može se dovesti u izravnu ili neizravnu vezu sa Giorgionom. Tako onaj Torbidu atribuirani
Justi II, 2 Dječak sa lovorovim vijencem iz Padove, te žena u polufigu-
2a ri iz Modene poznata u više varijacija, sa najrazličitijim
L.Vent. 74 atribucijama. Berenson je Pastira sa frulom iz Hampton-Cour-
Boehn, 21 ta proglasio autentičnim djelom Giorgionovim, ali Justi ga
22 drži zato preslatkim u izrazu. Slika je uostalom jako ošte-
L.Vent. 73 ćena. Za, u izrazu sličnog, Dječaka sa strijelom iz Beča
Justi II, 4 izgleda da je crtež preslab. Takozvani Bravo iz bečke gale-
Boehn, 14 rije također je odviše oštećen i restauriran, a da bi se mogao bez daljnjeg pripisati majstoru. Pojavio se u 17.vijeku u zbirci nadvojvode Leopolda Wilhelma kao Giorgione, a Ridolfi i Boschini govore o njemu s oduševljenjem. Cavalceselle brisao ga je iz opusa Giorgionova, što se može i shvatiti obzirom na slabu sačuvanost slike, ali invenciju treba svakako dovesti u vezu sa Giorgionom.

Ima u Michielovu popisu nekoliko izgubljenih djela, koja bi bila od ogromnog značenja za poznavanje i upotpu-
L.Vent. 87 njenje opusa Giorgionova. Jedno od takvih je svakako Nala-
Boehn, 20 zak Parisov: "La tella del paese cun el nascimento de Paris, cun li dui pastori in piedi" - piše Michiel. Jedna slika sa takvim motivom nalazila se u 17.vijeku u zbirci

Leopolda Wilhelma u Bruxellesu, zatim u Beču. Sačuvana nam
je samo u van Kesselovom bakrorezu po Teniersovu crtežu,ko-
ji nam pokazuje apsolutno Giorgienov način gradnje i smje-
štaja likova u pejsaž. Jedna trećina te iste scene (Dva pa-
L.Vent. 87b stira) sačuvana je u lošoj kopiji u Budimpešti, za koju Ju-
sti smatra da bi mogla biti samo jako oštećen i premazan
dio originala.

Justi II, 7 Izgleda, osim toga, da je jedan mletački bakrorezac
iz Giorgionova kruga, Giulio Campagnola, prenio u radirun-
zima niz Giorgionovih invencija, možda prema majstorovim cr-
težima. Od ovih može se samo nekoliko njih smatrati origina-
lima. Tako "Obožavanje djeteta" iz Windsora, po tipovima i
po grafičkoj mekoći bez sumnje Giorgionov rad. Zatim možemo
12 spomenuti crtež perom iz Bibliotequa nationale u Parizu,ko-
ji tako očito sjeća na likove sa Fondaca dei Tedeschi.

Ostalo je, osim toga, tragova Giorgionova rada na
13 škrinjama. Ima u Seminario Patriarcale u Veneciji tabla sa
Boehn, 33 pričom o Apolonu i Dafni, vrlo visoke kvalitete, koja bi
Justi II, 14 mogla biti izrađena prema Giorgionu; zatim obje table iz
Padove, dok možda najbolja se nalazi u Bergamu: Euridice.
15 To su sve romantične idile, koje se odigravaju u giorgio-
nesknim pejsažima. Ali najsloženiji kompleks problematič-
nih slika Giorgionovih tvore bez sumnje portreti.

Prema Vasariu bio je Giorgione vanredan i plodan por-
tretista, što se može pretpostaviti već i iz karaktera nje-
gove umjetnosti iz dubcke spiritualnosti, koja izbija iz
njegovih likova. Ali nažalost upravo iz tog područja jedva
da imamo koje sigurno djelo. Neka od njih odlikuju se dubo-
kom sadržajnošću i izražajnom snagom, koja apsolutno upuću-
je na Giorgiona, ali često su toliko iskvarena, da je teško
Boehn, 32 usuditi se na izravnu atribuciju. Upravo to je slučaj sa du-
Justi II, 16 bioznom Justijevom atribucijom Ženskog portreta iz Gal.Bor-
ghese. Ovaj bi svakako bio najraniji u tom nizu, razvojno
svakako prije Monne Lise. Arhitektura je slike još ranore-
nesansna, portret suzdržljiv, ali duhovni sadržaj giorgio-
neskan. Nedirnuti dijelovi pokazuju vanredne momente. T.zv.
17 "Ariost" iz Nat.Gal. od mnogih je pripisan i Tizianu,čiji
Boehn. 27 falsifikovani potpis i nosi. Oštećena materija ne dozvolja-
va sigurnu atribuciju, koja bi se prema Wickkoffu mogla od-
nositi i na Sebastiana del Piombo. Justi ipak misli da in-
Justi II, 18 vencija potiče od Giorgiona. I divan Portret iz Temple New-
sam kod Leeds-a, Cook je pripisao Giorgionu, što dobro saču-
vana mjesta mogu i dozvoliti, tim više što čitava postavka
i izražajnost karaktera čine od ove slike remek djelo, koje
bi uostalom moglo potjecati i iz bliže majstorove okoline.
Hourticq "Žena sa lovorom" iz Beča utvrđena je kao autentično djelo
majstorovo nakon što je uspjelo pročitati natpis na poleđi-
ni sa godinom 1506.

Seemann, 21 U posljednjim bi godinama bio mogao nastati t.zv.
Boehn, 35 "Broccardo", divan portret iz Budimpešte, kojeg su Thausing,
Prop.IX. 301 Morelli, Berenson i Cook pripisali Giorgionu. Pjesnik Anto-
nius Broccardo to ne može biti, jer je ovaj u to doba bio
još dijete. Znakovi sprijeda na ogradi izgleda pripadaju taj-

nom društvu, kojem je dotični pripadao. I ova slika je premazivanjem teško izmijenjena i oštećena, fali cijela gornja površina pikturalne materije, ali uprkos tome jedva da se kome drugome može ovaj portret pripisati ne samo po osobitosti karakteriziranja, nego i po svojoj slikovitosti.

L.Vent. 174 Još više je oštećen glasoviti Muški portret iz Münchena, sada pripisan Palmi. Ridolfi 1646. i Vasari još prije, spominju jednog Fugerra u pelcu, ali ne može se zaključiti da bi to bio upravo onaj portret, koji se već u 16. vijeku pojavio sa atribucijom Giorgionu, koja nije neosnovana uslijed specifične arhitekture slike i držanja modela. Nov odnos ruke prema licu i snažan okret glave preko ramena govore također za to. Izvjesne craquelure, međutim, daju naslutiti da je djelo dovršio Palma, ali ni u kom slučaju ne može se Palmi pripisati ovo remek djelo u cijelosti.

Justi II, 21
Boehn, 36 T.zv. "Gattamelata" iz Uffizija bio je nekad pripisan Giorgionu, ali od Cavalcasella dalje pripao je raznim majstorima (Caroto), dok danas visi kao Cavazzola. Razlog tome je potpuno iskvarena pikturalna materija, te se tek na malim površinama može naći boja iz prvotnog stanja. Crtež ukazuje apsolutno na Giorgiona, te se prema novosti i snazi invencije može raditi samo o dilemi: upropašten original ili slaba kopija. Sve je novo u toj slici: stav, kompozicija, bogatstvo mrtvih priroda, a iznad svega divna glava i otvoren pogled očiju, koje djeluju izravno i privlače kao u Autoportretu Giorgionovu. Sasvim je vjerojatno da imamo pred sobom jedan od onih Giorgionovih portreta u oklopu, koji se spominju u literaturi, a kojima se divio Vasari.

Justi II, 22 U bečkom muzeju nalazi se t.zv. "Parma", tobožnji liječnik Tizianov, pripisan samom Tizianu. Jednostavna gradnja, boja tamna, crna s malo crvenog i zlatnog. Dubok pogled očiju i divna jednostavnost cijele slike govori očito o svom majstoru, kojeg Cavalcaselle, uprkos svog oduševljenja, nije se usudio imenovati. Način slikanja je tuđ ranom Tizianu, a na licu i rukama nalaze se vanredne slikarske vrijednosti, koje ukazuju na Giorgiona. Međutim, sposobnost učenja i asimiliranja kod Tiziana bila je ogromna, a već oko 1508.- 1510. tadanji stručnjaci nisu mogli razlikovati jednog od drugog. Tako je i sada, uprkos dobrog očuvanja slikarske materije, teško ustanoviti autora ovog remek djela isključivo po načinu slikanja. Ali, misli Justi, unutrašnja toplina, prisnost i srdačnost ovog lika ne može se nikako dovesti u vezu sa Tizianom, koji je vrlo rijetko znao zagrijati svoju hladnoću i produhoviti svoje modele do ovako visokog stepena. Samo Giorgione je mogao inspirirati ovo djelo, čak ako ga je njegov učenik eventualno i izveo u kakvom svom dobrom času.

A na kraju spomenuti ćemo najnoviji problem, koji je uskrsnuo u portretnom opusu Giorgionovu. To je "La vecchia" iz Ak. venez., do danas pripisivana Torbidu. Doduše, u starim inventarima galerije stajala je atribucija Giorgionu, ali uslijed firnisa, koji je bio prekrio najljepše njene slikarske kvalitete, ta je atribucija izgledala isključenom. Danas je slika očišćena i pojavila se u takvoj kvaliteti, koja je

neodoljivo veže uz ime Giorgionovo. Ostaje jedino sumnja u mogućnost da bi jedna tako romantična i poetska natura mogla prići tako naturalističkoj temi, ali natpis "Col tempo" čini se da objašnjava cio slučaj: Giorgionova sloboda došla i tu do izražaja u burleski, koja i danas odbija, uprkos vanrednih likovnih kvaliteta, kojima je ostvarena.

Time bi bilo u glavnom iscrpljeno sve što se do sada moglo sa sigurnošću dokučiti iz Giorgionova opusa i sve važnije stvari. Činjenica je da je već i sa nekoliko njegovih sigurnih djela utvrđena njegova umjetnička veličina i prelomno značenje, te sva otkrića, koja se mogu očekivati ne mogu bitno promjeniti na njegovu liku. Mogu ga samo upotpuniti, kao na primjer ona divna Madonna iz Oxforda, koja važi kao najnovije otkriće. To je nježan lik u bijelom šalu, koji sjedi do otvorena pejsaža, pun delikatnog i romantičnog osjećanja.

Njegovo ogromno revolucionarno značenje nije samo u novom slikarskom načinu, u produbljenju likovnog izraza bojom i svijetlom, nego upravo u novoj sadržajnosti njegovih ostvarenja. Zapravo je taj njegov izraz sazrijevao zajedno sa novim duhovnim životom koji se razvijao, on je bio od njega uslovljen i nošen. Taj novi likovni izraz, chiaroscuro izražen bojom (obojenom atmosferom), nije naravno samo sredstvo za postizanje reljefnosti i dubine; već u ranom razdoblju to odbijanje linearnog stila je očitije nego li i kod samog Leonarda, a uslovljeno je htijenjem za postizanjem cjelovitosti slike, jedinstvenog realističkog zahvata u mnoštvo predmetnosti, koje ulaze u vidno polje slikarevo. Dubina spoznaje svijeta i života produbljuje se time i pojačava u onom smislu, koje je tražio romantični humanizam Venecije tog vremena, a sadržajnost baroknog razdoblja naći će u tom chiaroscuru, od kasnog Tiziana i Tintoretta do Rembrandta, mogućnost izražavanja i oblikovanja svojih bogatih i najrazličititijih sadržaja.

Seemann, 467 Kao u svijetlu tako i u boji načelo kontrastiranja i podređivanja zamjenjuje adiranje obojenih površina i masa. Chiaroscuro razara granice i povezuje boje i tonove, umjesto uravnoteženja lokalnih boja dolazi stapanje u koloristička jedinstvo klasične umjetnosti. Sve velike epohe imale su svoj poseban odnos prema boji, one se upravo po njoj bitno razlikuju. I Giorgione znači upravo početak jedne takve nove epohe, koja će završiti sa Rembrandtom. U njegovim ranijim djelima pojedine boje još djeluju kao samostalne vrijednosti. U Tri filozofa i Castelfranco-oltaru već su pojedini dijelovi složeni atmosferom u cjeline, a u srednjoj fazi
L.Vent. 157 načelo kontrasta prevladava: snažnije boje podređuju ostale i sažimlju ih. U zadnjim velikim djelima broj boja se smanjuje, a njihova skala pojednostavnjuje: tako u Idili u Louvru sve počiva na dvoglasu: crveno - zeleno. Sva šarolikost quattrocenta sažela se u nekoliko akorda, koji djeluju snažno svom punoćom intenzivnih registara.

Seemann, 620 Samo u Veneciji, na liniji Crivelli-Carpaccio-Bellini, mogla je boja doći do svog punog značenja, t.j. do svojih

vlastitih kvaliteta. Venecija sa svojim kanalima našla je odraz svoje poezije u Carpacciu, kao što je aristokratska somptuoznost vladajuće klase našla svoj odraz u cijelom raskošnom kolorizmu svog slikarstva. Chiaroscuro Leonarda i Rembrandta je chiaroscuro zatvorenih prostora; chiaroscuro Giorgiona i njegovih sljedbenika je chiaroscuro obojenog svijetla Venecije. Kroz taj chiaroscuro probijaju žarki crveni i žuti tonovi i svi njegovi sumraci u zrelim fazama su topli, za razliku od hladnih i bezbojnih Leonardovih sumraka.

Taj chiaroscuro i to novo vrednovanje boje omogućilo je Giorgionu i venec. školi uopće novo i dublje osvajanje realnosti i u tom smislu Giorgionova umjetnost znači produbljenje umjetničke spoznaje i ogroman porast spoznajnih mogućnosti čovjeka. Cio jedan nov svijet bio je osvojen i oblikovan, a osobito se na njegovim portretima vidi koje je to specifične crte tražio i oblikovao Giorgione u tom svom romantično idiličnom nastrojenju u kome je živio.

Ali upravo ta romantika, tako vidljiva u njegovim idilama, pokazuje ujedno neospornu tendencu bijega u idealizaciju života, u odvraćanje od trijezne, realne, objektivne, a ujedno ljudski duboke umjetnosti koja je kod Masaccia i Donatella do Leonarda cvala u Firenzi. Njegovo slikarstvo je umjetnost visokog društva Venecije, koja je u to doba, nakon što je monarhizam skučio sve komunalne republike, jedina pružala mogućnost za procvat i produbljenje umjetnosti u 16. vijeku. To je značilo nadilaženje ghirlandajovskog objektivizma i produbljenje idejnosti na neizbježnom putu klasične umjetnosti u idealizaciju, ali ujedno i produbljenje renesansnog realizma, koji je sa njim pristupio rješavanju novih i složenijih zadataka.

TIZIAN (1476./7.- 1576.)

Tizianova umjetnost predstavlja nastavak umjetnosti Giorgiona u istoj razini, ali sa drugačijim kvalitetama. Rođen izgleda čak jednu godinu prije Giorgiona, on ga je preživio za 66 godina i zahvatio tako svojim djelovanjem do posljednje četvrti stoljeća. Njegovo slikarstvo je najviši oblik likovnog konkretiziranja idejnosti aristokratske Venecije i njenog duhovnog svijeta; zakonitost tog konkretiziranja manifestirala se i kod drugih umjetnika od Giorgiona dalje: Palma, De Pitati, Lotti, Bordone, Tintoretto i mnoštvo drugih kreću se u krugu te idejnosti sa svojom raskošnom dekorativnošću i poezijom obojenog chiaroscura. Tek Tintoretto znači nadilaženje te aristokratski određene umjetnosti, u smislu jedne više idejnosti i saosjećanja sa čovjekom.

Problem izvora i prvih početaka Tizianova slikarstva je problem njegova odnosa prema Giorgionu, koji je nakon

odlaska od Bellinia, bio njegovim uzorom i učiteljem. Raspre, koje su vođene o tom odnosu u pogledu atribucija nekih Giorgionovih, odnosno ranih Tizianovih djela (koncerta u gal.Pitti, madridskog oltara, same drezdenske Venere i dr.) ne mogu se smatrati zaključenim. Ali bez obzira na to, stoji činjenica da je Giorgione bio određujući faktor u tom prvom deceniju cinquecenta i da je on prvi likovno oblikovao onaj duhovni svijet mlade generacije, koja je rasla u sjeni Carpaccia i Giov. Bellinia. I Tizian i Giorgione ukotvljeni su sa svojim najboljim formalnim kvalitetama, t.j. bojom, u recentnu venecijansku tradiciju. To je tradicija toplih boja, koje nisu nikad izolirane, nego utopljene u odgovarajuću rasu, od koje se nikakvom oštrom linijom ne odvajaju. Kolorit za venecijance nije neko rafinirano izvanjsko traženje, nego njihova suština, sa kojom oni žive i misle, bez koje ne mogu postojati. U toj sredini on nije ni dekoracija, nego nužda, sredstvo za jedino moguće realno oblikovanje predmeta i prostora. Sasvim drukčije nego li kod Velazqueza i Watteaua, kolorit je nosioc venecijanskog patosa, on je od Giorgiona dalje nerazdvojivo sjedinjen sa formom, sa prostorom i pokretom. A on je sa njima sjedinjen posredstvom svijetla, odnosno putem
Seemann, 335 boje svijetlo modelira sve tri dimenzije. Ono osvaja i sjenu putem boje, one zasjenjene prostore, koji su u Firenzi bili negacija boje, dakle i realnosti. Lokalni kolorit jedignut je do višeg stupnja, do kolorita cijele slikarske vizije, a predmetna boja postaje boja slike, osnovni element gradnje realnog. Dosad statička boja postaje svijetlo i još više, kretnja sama.

Tizianov kolorit nastao je pod utjecajem Giorgiona, koji je za skoro jedan decenij pretekao u razvoju svog savremenika. On je, međutim, razvio prisljenu maniru za jedan stupanj više. Dok Giorgione, upravljen prirodi i pejsažu, ostaje uvijek u okviru zemaljskog, sa glavnim kontrastima crvenog i zelenog, Tizian prenosi uskoro taj kontrakt na crveno i plavo, na čemu je i sagrađen uglavnom sav kolorizam venecijanske visoke renesanse. I upravo radi tog zemaljskog elementa u Giorgionovu slikarstvu, boja je kod njega još uvijek samo svojstvo stvari, kod Tiziana ona je i sama suština stvari. Boja za Giorgiona nije božje objavljenje, ona je prirodna, izazvana od svijetla i ovisna o njemu; kod Tiziana boja je vječna i imanentna, te i ulazi u temelje nove religiozne umjetnosti; i sama dogma, boja služi ponovno novoj dogmatici, kao nekad kod fra Angelica. Za razliku od Giorgiona, već
Seemann, 24 u prvim slikama Tizianova boja je vrijednost za sebe. Nema tu više onog lakog i prozračnog kolorističkog jedinstva, nego akordi boja zvuče glasno i otvoreno, bez Giorgionove odmjerenosti. I upravo zato je Tizian mogao sa tim kolorističnim sredstvima slikati reprezentativne slike moćnika svog do-
356 ba, patos i velike geste. Realnost je tu već prebačena u nadrealnost, toliko zasićena specifičnom idejnošću, toliko tipična u tom monarhističko-aristokratskom smislu, ali upravo zato snažna i velika kao kondensirana spoznaja tog vremena.

Boja je kod Tiziana sve, i izraz i materija. Već iz samog procesa rada vidi se razlika prema drugim majstorima. On nema jasnu predodžbu, prvotno koncepiranu, koju bi preko kar-

tona provodio u djelo. On koncipira u samom radu, formira,
struže i polako gradi bojom sliku u samom neposrednom dodi-
ru sa pikturalnom materijom, kao i Rembrandt. To nisu brzo
namazane površine, tu boja, vezana sa podlogom izlazi iz
dna, kao struktura sama. Poput boja na jesenskom listu što
vene, prelazi su neprimjetni, u materiji samoj, a skala je
Seemann, 68 tonova bogata i zvučna kao kod nijednog slikara do tada.Car-
pacciova šarolikost je poetizirani san. Tizianova boja je u
službi idejnosti i veličine njegove klase, ona je patetična
i visoko intonirana, ona govori izravno ljudskim odnosima
kao praelement i biće, a ne kao akcident supstance. Njegova
607 boja u kasnijim fazama žari svijetlo iz same sebe, svjetlu-
ca tajanstveno osvjetljujući religiozne prizore nadnaravnom
svjetlošću. Temeljni njegov akord (crveno i plavo, zemlja i
nebo) kontrastira i izmiruje se u njegovim slikama, označu-
je težnju i daljinu, ogromne horizonte koji se izmiruju, do-
dir sa božanstvom. A ti se akordi zaista izmiruju u impre-
sionističkoj njegovoj fazi, u svjetlucanju njegovih posljed-
njih luminističkih slika. Zlatni fond, koji je, kao religi-
ozni simbol i oličenje životne raskoši, bio kroz cijeli nje-
gov opus kao sakriven iza njegovih slika, probio je sada na
površinu. A s njim i barokna mistika zadnjih godina.

I. period: do 1516.

E.Waldmann : Tizian Sl. 2 Tizian nije imao ranu zrelost Rafaelovu, niti onaj br-
zi i vrtoglavi razvoj kao Giorgione. Rođen 1476. ili 1477.,
došao je u Veneciju na slikarski nauk sa nekih 10 godina.Za-
tim ne znamo ništa za nj kroz 15 godina. Prelazio je vjero-
jatno iz botege u botegu, ali u svakom slučaju odgojio se
na umjetnosti Giov.Bellinia. Njegovo prvo sigurno djelo, Obo-
žavanje Sv.Petra, nastalo je 1502. ili 1503. na narudžbu Ja-
copa Pesara, pobjednika nad Turcima. Još starinski koncipira-
na slika sa nespretnim i zdepastim svecem, ima živ i divan
Waldmann, 3 portret donatora, crtež tvrd i oštar, nabore teške i nepri-
rodne. Ali već u Sv.Marku iz S.M.della Salute iza 1504.,na-
Hetzer, 62 staje pitanje, da li je taj rad mogao nastati doista oko
1504. Došli bismo u tom slučaju u vremensku kontradikciju,
jer Salamonov sud Giorgionov pod utjecajem kojega je jedino
mogao nastati, pripada nešto kasnijem vremenu. Ta se slika
svakako ne može mjeriti sa velikom Giorgionovom kompozici-
jom, ali je već slobodna u prostoru i slikovita u igri sje-
na. Sv.Sebastijan je meki i sanjarski Giorgionov mladić,te
se čini da je upravo u razmaku između ove 2 prve poznate sli-
Prop.IX, 320 ke, Tizian bio zahvaćen Giorgionovim uplivom. Ovaj je svaka-
Fischel 2 ko već 1504.g. izradio svoju Madonu iz Castelfranca, a njego-
vo neodoljivo djelovanje vidljivo je tako očito u Ciganskoj
Waldmann, 4 madoni iz Beča, ukoliko je atribucija uopće tačna. Dovoljno
je uporediti je sa kojom Bellinijevom Madonom pa da se vidi
Prop.IX, 321 distansa u sadržajnosti. Sama tjelesna kompozicija oblika,me-
Seemann, 24 đutim, kao da je još sasvim potisnuta u pozadinu od kolori-
Waldmann, 5 stičkih problema, koji i u Madoni sa trešnjama još uvijek
sasvim zaokupljaju Tiziana. Ali kakav je to već ritam u po-
ređenju sa Bellinijevim uzorom iz Akademije ! To je već kla-

sična umjetnost cinquecenta u punom zamahu, a oblici su
već modelirani valeurima boja, koje su i u sjenama otvore-
ne i zvučne.

Kao što je poznato, 1508. radi Tizian sa Giorgionom
na freskama fasade Fondaco dei Tedeschi, a Zanetti je 1760.
pisao da je u tim radovima Tizian nadmašio svog saradnika
veličajnošću oblika, sunčanom rasvjetom i jačim kontrasti-
ma boja. Tim više nas začuđuje prosječnost triju fresaka,
Waldmann, 6 koje je 1511. izradio u bratovštini Sv.Antonija u Padovi.
7 Neki su spremni opravdati to slabom uščuvanošću fresaka,
8 kao i činjenicom da je Tizian u 8 tjedana izradio 3 freske,
sa ne mnogo pažnje i zauzimanja. Drugi su, kao Justi na pr.,
spremni u njima vidjeti dokaz zaostalosti Tizianovog razvo-
ja u relaciji spram Giorgiona. I stvarno, ne može se pore-
ći da je, još dugo nakon Giorgionove smrti Tizian živio u
Prop.XXVIII. duhovnom i u likovnom svijetu svog velikog prijatelja. Ta-
Waldmann, 11 ko reprezentativni momenat nije još zatomio duhovnu finoću
i nježnost modela na Čovjeku s rukavicama iz Louvra. Gior-
Prop.IX, 324 gionova tajanstvena poezija živi još uvijek i na glasovitoj
Fischel, 21 Tizianovoj slici: Zemaljska i nebeska ljubav iz Gal.Borghe-
se. To djelo ostaje, uza sve manjkavosti u svijetlu i boji,
Waldmann, 12, 13 remek djelo rane Tizianove faze i djelo jedinstveno u vene-
cijanskom slikarstvu u periodu neposredno nakon smrti Gior-
gionove. Ritam akta dosegao je klasičnu punoću, a kretnja
te žene još ima slobodu i diskretnost Giorgiona. Ipak deko-
rativnost i tjelesnost ove slike izdvaja se već iz granica
Giorgionizma u pravom smislu riječi, a nema ni onog jedin-
stva likova i pejsaža, koje je tako karakteristično za Gi-
orgionovu umjetnost. I boja je već tizianovski žarka i to-
Seemann, 100 pla sa dominantnim crvenilom, koje i daje čulnost likovima.
Lica su prazna i šablonska, daleko ispod kvalitete linije
i pejsaža u pozadini. Slična koncepcija u površini očita je
i u Tri životne dobi (Bridgewatergalerie), koja je slika
Waldmann, 15 zapravo giorgioneskna idila sa sasvim slabo povezanim gru-
pama i rastrganim ritmom. A došao je u to doba Tizian i pod
16 upliv Palme, njegovih širokih oblika i skrletnog crvenila.
Madona sa kunićem iz Louvra je klasičan primjer tog smjera
sa bogatom i virtuoznom modelacijom u tonovima, koja Palmu
17 daleko nadilazi. On ga nadilazi i u Flori iz Uffizija, ko-
Prop.IX., 323 ja opet prikazuje Tizianov tip žene, lica idealizovana do
praznine. Tu je modeliranje provedeno sa malim promjenama
intenziteta boje u zasjenjenim dijelovima, tako da je sve
ostalo okupano punim svijetlom. A možda najbogatije djelo
Waldmann, 19 upravo u tom smislu je u tom razdoblju Madona sa četiri
Fischel 8 sveca iz Drezdena. Boje i osvjetljene mase stavljene su u
ravnotežu majstorstvom, koje sjeća na Giorgiona. Ova sveča-
na religioznost nije više crkvena i oltarska kao kod Belli-
Prop.IX, 328 nia, ali niti profana kao kod Giorgiona, to je aristokrat-
Waldmann, 20 ska religioznost, koja će sa Tizianom doći do svog punog
razvoja. Ona je još najtoplija u slici Krist i carinik iz
Fischel, 23 Drezdena, koja je postavljena na kontrastu karaktera, a ta-
ko meka u likovnoj obradbi. Ona je nastala iza 1514., dakle
na kraju njegove mladenačke, možemo reći giorgioneskne pe-
27 riode. Pitanje je da li se u okviru tog razdoblja može uklo-
piti divni portret Parme iz Beča, kojeg je Justi pripisao

Giorgionu radi njegove duboke ljudske sadržajnosti.

II.period 1518.- 1530.

G.1513. počeo je Tizian za dvoranu Velikog Vijeća u Pal.ducale da radi veliku sliku Bitka kod Cadora. Uslijed Bellinijevih intriga bio mu je taj posao kasnije oduzet,da ga kasnije opet nastavi. Dovršio je to djelo Tizian tek 1538, ali je nažalost palo žrtvom požara. Bellini je umro 1516. i sad je Tizian kao prvi slikar Venecije imao slobodno polje i apsolutnu dominaciju u umjetničkom životu Venecije.

Waldmann, 61
21,22

Počima ova druga njegova faza, t.zv. faza velikih oltarnih kompozicija, sa velikom slikom Assunte u S.M.dei Frari, remek-djelom venecijanske škole. Imao je u to doba Tizian već 40 godina, a njegov tako polagani razvoj došao je čini se tek u to doba do svog punog razvitka. Kompozicija te slike jasna je i raščlanjena na tri reda, ali postavljena sasvim u jednom planu. Sve je riješeno reljefno, prostora kao da uopće nema. Njega zapravo niti ne treba ovoj velikoj religioznoj slici, koja, na stupnju još višem od bilo koje Rafaelove kompozicije, dosiže patos nove religiozne idealizacije. To je sasvim nov ritam kod Tiziana i sasvim nova, daleko viša patetika, ovaj polet divnog ženskog lika, što se uspinje, zanos gledalaca, koji se, uznemireni događajem, nalaze u euforiji. A ipak je ta slika više "crkvena", nego li religiozna, više su to realni ljudi, nego li metafizički simboli. Umjetnost je Tizianova bila u to doba još odviše vezana uz laički svijet Giorgionove epohe; on je mogao dati u tom liku Madone svoj ideal žene, ideal tako visok da prelazi granice i razinu aristokratskog ideala Venecije. Glavna figura je i nosioc osnovne boje, crvene, koja dominira slikom na osnovi polariteta crveno-modro i obasjava sve ostale dijelove slike žarkim svijetlom. Žar tog crvenila može se podnijeti tek u crkvenom velikom prostoru; u galeriji od jedva da bi bio podnošljiv.

Prop.IX, 326
Waldmann 21,22 131/3
Seemann, 622

Slijedeća uspjela oltarska kompozicija je Madona iz S.Francesco u Anconi iz 1520., u kojoj su oba djela kretnjama povezani, dok ritam svijetla raste odozdo prema gore. Možemo ovo djelo smatrati prvim Tizianovim majstorskim djelom chiaroscura. Daleko manje nemira i slabiju povezanost obih dijelova pokazuje Madona u gloriji sa svecima, iz Vatikana 1523. Treba, međutim, u toj velikoj slici cijeniti mekoću tkanina i inkarnata, gusti zelenkasto-smeđi kolorit, kojim su, u granuliranim površinama, modelirani oblici i pojedinosti. Ali slika, uprkos sveg bogatstva, ostavlja hladan utisak. Nešto kasnija je slika iz Verone: Uznesenje Djevice, opet sva u gustoj zlatnoj intenciji. Vrhunac u toj fazi znači Madona Pesaro, nastala 1525. To je reprezentativna slika naručena u čast pobjede nad Turcima, a sadržajno predstavlja upravo tipičnu aristokratsku religioznost. Tizian je uzvisio nekad tihi religiozni prizor do velike i patetične scene, bez intimnosti i bez topline. Ali formalno majstorstvo, koje je on unio u to svoje djelo, jedinstvo boje i svijetla, koje mu je tu po prvi put uspjelo, čini ga

Waldmann, 28
Fischel, 34
Waldmann, 29
Fischel, 59
Waldmann, 31
Prop.IX. 327
Fischel, 46
Waldmann, 32
33

remek-djelom mletačkog slikarstva uopće. Prostor je riješen
dijagonalno, izbalansiran bojom i osvjetljenim mjestima. Sa
Waldmann, 35 dvije ogromne kolumne patos je uzdignut do maksimuma. Cere-
monialna slika došla je s ovim Tizianovim djelom do svog
Fischel, 39 vrhunca. A u Pokopu Kristovu iz Louvra Tizian je, naprotiv,
znao da zgusne tragediju do iskrenog patosa. Kao možda ni-
gdje do sada, nosilac te tragedije je boja, koja kreira ma-
se svojom svjetlosnom vrijednošću, a materiju apsolutnim
majstorstvom kista, koji formira granulirane površine inten-
zivnog sjaja. Sve je na toj slici prožeto bojom i možda u-
pravo radi tog njenog intenzivnog žara dobija se utisak ra-
skošne dekorativnosti, koji smeta osnovnoj sadržajnosti dje-
la.

Waldmann, 38 A taj ciklus velikih crkvenih slika drugog razdoblja
Fischel, 50 svršava sa Martirijem Sv.Petra, koji je izgorio 1867. u S.
Giovanni e Paolo. Nastalo je to djelo 1528.- 1530.,a nosi
neosporne oznake Michelangelova upliva u herojskim oblicima
i u njihovom dramatskom naglašavanju. I zaista, sastao se
bio Tizian sa Michelangelom u Veneciji 1527. Ipak, poveziva-
nje likova sa pejsažom je nešto što Tizian od Michelangela
nije mogao naučiti. To je njegov vlastiti,djelomično od Gi-
orgiona naslijeđeni elemenat, samo što je pokrenutost likova
popraćena nemirom stabala. Giorgionova tiha i nostalgična
idiličnost ostala je daleko otraga, u prošlosti.

29 A paralelno sa tom religioznom tematikom razvija, u
Waldmann, 39 vezi sa humanizmom na kneževskim dvorovima, Tizian i mito-
lošku temu: za Alfonsa d'Este. Prva od serije slika izrađe-
nih za tog kneza je Svečanost Venere iz 1518., koja se sada
nalazi u Madridu, a koja u slikarskom smislu znači bez sum-
Fischel, 40 nja velik napredak u razvoju slikovite mitološke profane sce-
Waldmann, 40 ne. Ali tek Bakanal iz 1520. pokazuje apsolutnu slobodu Ti-
zianove mašte, koju samo vanredno njegovo majstorstvo može
da svlada i oblikuje. Prizor je bez glavnog lica i bez cen-
tralne grupe, ali igra sjena i osvjetljenih dijelova stvara
od svih elemenata jedinstvenu cjelinu, bogatu kontrastima
kretnja i obojenih mrlja, sa izvanrednom mekoćom materije i
finom poetičnošću antiknog mita. Desni ženski lik u donjem
uglu, uza svu svoju ljepotu, zatvara scenu odviše vještački,
41 tako da se tek treća slika tog ciklusa, "Bacchus i Ariadne",
može smatrati vrhuncem u tom žanru. Cio prizor oživljen je
jednakim ritmom, sva su mjesta slikarski zvučna, djelo živi
unutrašnjim životom, koji u cjelosti odgovara jedinstvenom
pogledu na svijet samog umjetnika i cijelog njegovog društva.

Fischel, 40 III. period 1530.- 1550.

Ovaj je period označen mnoštvom portreta, u kojima je
slikar izgradio svoj visoki portretni reprezentativni stil.
Kneževi iz Ferrare, Mantove i Urbina, svi mogućnici Italije
Waldmann, 42 otimlju se o njegovu naklonost i traže portrete od njegove
ruke. Preko Gonzage, vojvode od Mantove, upoznao se sa sa-
mim carem Karlom V, koji ga je imenovao 1533. dvorskim sli-
Fischel, 36 karom, sa titulom grofa lateranskog. Mnoštvo tih kneževskih

portreta, njihovih žena i ljubavnica, koje je Tizian u to doba slikao, daju njegovoj umjetnosti uvelike biljeg dvorskog slikarstva. Apsolutna monarhija, koja se rađa iz feudalizma u prvim stoljećima Novog Vijeka, našla je u ovom Giorgionovom sljedbeniku svog slikara, koji je svo znanje i tradiciju venecijanske škole stavio u službu njihovom častoljublju. To je nužno moralo vrlo često dovesti do opadanja njegove umjetnosti. Ali veličina je Tizianova u tome, što je on i u tom području znao vanrednom snagom održati individualno pored tipičnog, spojiti konkretan karakter modela sa općom zakonitošću monarhizma, sa reprezentativnim momentom portreta.

Od nekadašnjeg melankoličnog čovjeka s rukavicom iz
giorgioneskog razdoblja Tizian je evoluirao do sasvim dru-
Fischel, 62 gih pozicija. Taj razvoj se može opaziti i u cijelom njego-
vom životu. On je sad prijatelj zloglasnog pamfletiste Pie-
tra Aretina, živi kao bogat čovjek, ravan knezovima i njego-
va umjetnost postaje u potpunosti izraz i odraz dvorske kul-
Waldmann, 46 ture 16.vijeka. Tako se u Louvru nalazi njegov Portret Fra-
Fischel, 68 nje I, kojeg je oko 1518. Tizian izradio prema nekoj meda-
lji i koji nosi sve oznake upravo takve dvorske reprezenta-
cije, spojene sa njemu svojstvenom slikovitošću. Sve te svo-
42b je modele znao je uzdići do monumentalnosti, a to znači: na-
ći u njima tipičnost njihovog društvenog položaja i heroji-
Waldmann, 48 zirati tu tipičnost. Tako na pr. u Portretu dužda Andree
Gritti (Beč). Neosporno je da u tom djelu društvena funkcio-
nalnost zasjenjuje sam individualni karakter dužda kao čo-
vjeka. To je, međutim, ležalo u zakonitosti reprezentativ-
ne slike. Hladnoća Tizianova jednaka je u tim portretima
virtuoznosti njegova kista, kao u portretu kardinala Hipo-
lita Medici iz 1533.g., koji na prvi mah privlači svojom
jednostavnom slikovitošću, ali kod pažljivijeg razmatranja
tog lica ono nas odbija svojom ledenom hladnoćom, rađa dapače neospornom antipatijom. Ali upravo u tome možemo zapazi-
ti Tizianovu vjernost socijalnoj narudžbi, koju je izvršavao.
S druge strane, kad je ta "narudžba" glasila drugačije, kad
Waldmann, 49 se radilo o njegovom dobrom znancu, kojeg je savršeno pozna-
Fischel, 89 vao i gdje nije bio vezan obzirima i zahtjevima reprezenta-
cije, kao u prekrasnom Portretu Pietra Aretina (Pitti), on
je znao stvoriti remek djelo karakternog portreta, vanredne
psihološke opservacije. Tu je Tizian nedostižan realist."Či-
tava infamija vremena", kako je pamfletistu Aretina nazvao
pamfletista Berni, stoji pred nama, ogoljen ali impozantan
u svojoj brutalnoj iskrenosti. Sva opustjela duša tog ucje-
njivača, inteligentnog i naobraženog, vidi se na toj slici,
a slikovitost je sasvim podređena karakteru. Bilo je to do-
ba španjolske mode crnih haljina i Tizian je morao svoju pa-
letu prigoditi vremenu. Ali i u tom okviru on je znao naći
toliko nijansa crnog i konstruirati s njima sliku neobične
Waldmann, 50 trijezne i ujedno bogate slikovitosti, kao na Muškom portre-
Fischel, 44b tu iz Berlina. To djelo, međutim, kao da zastaje na toj sli-
kovitosti. T.zv. Mladi Englez, zapravo jedan De Rovere, por-
98 tret koji je nastao nekako na kraju ovog razdoblja, spaja

Waldmann, 51 kao nikad u Tizianovu opusu, reprezentativno sa individual-
Prop.IX, 337 nim: nad jednostavnom tamnom masom on slika žućkasto blije-
do lice zagonetnog čovjeka. Karakter, bez sumnje nije defi-
niran, ali definirana je upravo ta zabuna pred kojom se
umjetnik našao, tako da nas to djelo i danas zbunjuje svo-
jom neodređenošću.

Još više nego li kod muških, zastajao je on kod žen-
skih portreta na izvanjskom i slikovitom. U prvoj fazi oko
1520. njegove žene imaju još toplinu Giorgionovih likova,
Fischel, 33 kao Žena kod toalete iz Louvra. Tridesetih godina on razvi-
63 ja sav sjaj svoje slikovitosti na Eleonori od Urbina i Lau-
Waldmann, 52 ri de'Dianti, ljubovci Alfonza d'Este na dvoru u Ferrari,
54 na čijem je portretu Tizian rasuo svu šarolikost svoje pa-
lete i dao joj ono slobodno držanje, koje su Talijani tog
doba nazivali "desinvoltura". Mnogo više melankonične sadr-
Fischel, 57 žajnosti ima u Alegoriji Avalosa iz Louvra, koja je nastala
Waldmann, 56 oko 1533., u mekim tonalitetima smeđeg, tamnocrvenog i na-
rančastog. Kao da se u lirizmu ove slike Tizian vratio u
Giorgionov svijet, a moguće je da se tu nalaze tragovi pr-
vih Correggiovih upliva. No prototip i slikarski vrhunac
Prop.IX., 322 tog Tizianovog portretnog djelovanja predstavlja La Bella
Fischel, 47 iz 1536/8., portret neke ljubovce ili kurtizane sa urbinskog
Waldmann, 55 dvora. Lik duhovno prazan, ali u fizičkom pogledu ideal tog
vremena, prikazan je u čitavom majstorstvu Tizianovog kolo-
rita. Ima u cijeloj toj figuri vesela neka i mladenačka ka-
rakterizacija, a u crvenovioletnoj i modroj gami toliko bo-
gatstva, da djelo, unatoč pomanjkanja dublje humanosti, osva-
ja svojim neodoljivim djelovanjem.

I religiozna slika u tom četvrtom deceniju nosi zna-
čajke sasvim nereligiozne senzualnosti, kao tako tjelesna
Fischel, 51 sv.Magdalena iz Gal.Pitti. Ili je pak to ona stara veneci-
janska ceremonijalna slika, u kojoj je Tizian razvio prizor
69 jedne venecijanske procesije na temu "Prikazanje Marije u
Prop.IX, 325 hramu". Ima nedostataka u toj reljefnoj kompoziciji, u kojoj
Waldmann, 57 se mala Marija gubi sasvim na pozadini bijelog stupa, ali
58 svečani sjaj cjeline ostavlja neizbrisiv utisak. G.1534-8.
59 nastala je ta slika na veliku radost venecijanaca, koji o-
davna nisu vidjeli novo veliko djelo majstorovo. Detalji te
kompozicije djeluju još snažnije, bilo idealnom ljepotom o-
nih dviju žena u centru, bilo svježinom neposredne žive kret-
nje one majke sa djetetom, na lijevoj strani. Vladajuće bo-
je jesu plavo i zlatno žuto, te crveno i crno u najrazliči-
tijim kombinacijama. Arhitektura svakako priječi ritmiku li-
kova i, uopće, prostorno nije s njima sažeta u cjelinu. Ima
Seemann, 577 i cijelih dijelova na desnoj strani, koji su kompoziciono o-
stali prazni, što nije mogla spasiti ni sva vještina, kojom
je Tizian naslikao, kao statistu, onaj naturalistički lik
stare žene sa košarom. Slika se još uvijek nalazi na svom
579 starom mjestu u Scuola della Carità, sad Accademia delle
Belle Arti u Veneciji.

Waldmann, 61 G.1538. bio je Tizian od Signorije primoran dovršiti
Fischel, 65 odavno dužnu ogromnu zidnu sliku Bitke kod Cadore, za Salu

Velikog Vijeća. Izgorila je ta slika prilikom požara Duždeve palače, tako da nam je tek preko jednog radirunga i male kopije poznata osnovna zamisao te ogromne fresko-kompozicije, u kojoj veliku novost unutar venecijanske škole čini herojska pokretnost i uznemirenost firentinsko-rimskog smjera. Primio je te nove elemente Tizian izravno od Giulia Romana, čije je radove u Mantovi imao prilike da vidi za svojih tamošnjih boravaka.

Opaža se u to doba u tehnici Tizianovoj sve veća slo-
Waldmann, 62 boda u vođenju kista i napuštanje lazura. Vidi se to već u
Fischel, 67 Tobiji s Anđelom iz S.Marziale u V., koja slika također oda-
je srednjotalijanske uplive u snažnoj ekspresivnosti kret-
Waldmann, 63 nje. Izvjesno skretanje ka, nizozemski shvaćenom, realizmu
Seemann, 460 očito je u velikom platnu Ecce homo, koje se nalazi u Beču,
s kome bez sumnje manjka unutrašnja inspiracija i prvosjeća-
Waldmann, 65 na sadržajnost. Tako isto u pariškom Krunjenju trnovom kru-
Fischel, 132 nom, u kome gigantski Krist ne može da izazove nimalo reli-
giozan osjećaj, pa niti samilost. Ali umjetnički najbolja,
70 po lirskom ugođaju kojeg je slikar unio u prikazani prizor,
Waldmann, 107 je svakako Navještenje (oko 1540.), koje se sada nalazi u
Scuola di San Rocco. Ima u toj statičnosti jednostavne kompozicije toliko blage i sanjive ljepote jednog sumračnog predvečerja, da je možemo uzeti kao klasičan primjer spajanja religiozne teme sa ostalim sasvim ljudskim kompleksima, sa izravnim pjesničkim odnosom prema životu i prirodi.

Bio je već u to doba Tizian svjetska ličnost za čiju su se milost otimali najveći ljudi tog doba. U svojoj kući na Biri Grande u Veneciji primao je kneževe i kraljeve sa čitavom njihovom pratnjom, a živio je u društvu humanista i kurtisana, ali uvijek dostojanstveno i na ljudskoj visini, za razliku od njegovog prijatelja Aretina.

Prvi put došao je Tizian u dodir sa papom Pavlom III.
67 u Ferrari, gdje se je ovaj sreo sa Karlom V. i tom prilikom
Fischel, 79 nastao je glasoviti Portret Pavla III. (Napulj), u kome je
Tizian, crtu po crtu, otkrio i raskrinkao svu njegovu unutrašnjost. Morbidnost tih ruku i njihova usklađenost sa morbidnošću ostale materije jedva da je ikada Tizian nadmašio. Sve je slikano u smeđe crvenkastoj boji, sa lakim povezom kista, apsolutnim majstorstvom i sigurnošću.

G.1545. bio je ponovno pozvan na papinski dvor, kojem pozivu se on ovaj put i odazvao. Stanovao je u Belvederu vatikanskom, gdje ga je posjetio i sam Michelangelo. Slikajući papu uspjelo je Tizianu učiniti nešto, što je malo kome od najvećih slikara uspjelo: u potpuno slobodnoj koncep-
81 ciji dati u jednom obiteljskom portretu historijsku sliku.
Waldmann, 66 I zaista Pavao III. s nećacima je djelo, u kome je vidljiv
velik dio tadanje povijesti papstva, a svakako je to najbolja ilustracija nepotizma, koju je dala historija umjetnosti. Karakterizacija starog pauka i cijele scene je tamo oštra, da se možda može u tome vidjeti uzrok zbog kojeg je djelo ostalo nedovršeno. A trebalo je da to djelo bude kokoristički jedna od najsjajnijih Tizianovih slika sva izgrađena u lazurama i lakim potezima kista.

Fischel, 99 Tek 1548. uspjelo je Tizianu da sretno i u potpunosti
Waldmann, 69 završi svoj najveći svjetsko-historijski portret. Pozvan je,
68 naime, bio Tizian 1548. od cara Karla V. u Augsburg i tu je
Prop.IX., 338 nastala slika Karlo V. kod Mühlberga. Car na konju posmatra
bitku pod crvenim večernjim nebom. A bitka je prisutna u
svakom potezu kista, u boji oblaka i sjaju careva oklopa.
Iznad sveg kondotijerskog i quattrocentističkog, do sudbo-
Waldmann, 68 nosne historijske simbolike, izdigao je Tizian ovaj indivi-
dualni portret starog i umornog cara: 16.vijek stoji pred
nama sa svojom povješću i svojim bitkama. I u tome se sasto-
ji snaga Tiziana, kad kao realista pristupa modelu i situa-
ciji, što je znao zahvatiti ono osnovno u objektu i uopćiti
do maksimalne napetosti općenitog načela, koji je u njemu
Knackfuss, 83 sadržan. U intimnijoj situaciji slikao je Tizian istog cara
Waldmann, 70 sasvim drugačije. Portret cara Karla V. na stolici iz Münche-
Fischel, 100 na prikazuje bolesnog čovjeka s ogorčenim izrazom; slika je
Prop IX, 339 inače upropaštena premazivanjem. Tu je konkretnost lika i
Wald. 71 karaktera oblikovana oštro i energično, kako je to Tizian
Fischel, 110 učinio i sa mladim prijestolonasljednikom, Filipom II. (Mün-
111 chen), kojeg je kasnije u reprezentativnom portretu, koji
Waldmann, 72 se nalazi u Pradu, slikao sa tim istim karakternim značaj-
kama, ali i sa svim atributima kavalira i alirom vladara.
Sva senzualnost, tvrdoglavost i fanatizam te ličnosti vidlji-
vi su na tom mladenačkom portretu.

Sa tim papinskim i carskim portretima Tizian je dosti-
Seemann, 68 gao vrhunac svoje portretne umjetnosti, u kojoj naravno ne-
ma humanizma Tintorettovog, ali sa kojima se on duboko pove-
zao sa političkim zbivanjem svog doba i znao iz svoje visi-
ne umjetnički sagledati i društvenu funkcionalnost i lične
karakteristike svojih modela. Upravo u tome je njegova umjet-
nost na daleko višem stupnju od one njegovih savremenika iz
Rima i Srednje Italije uopće. On je, doduše, 1545. u Rimu
požalio što nije mogao vidjeti Rim ranije prije 20 godina,
ali nije vjerojatno da bi i tada to moglo išta izmjeniti na
njegovoj umjetničkoj fizionomiji, koja je bila već odavno
zrela i definirana. Ono što je mogao uzeti od michelange-
lizma bio je uzeo već prije, kako smo to vidjeli u Martiri-
ju sv.Petra iz 1530. A i sada, neposredno prije odlaska u
Rim 1545., on je pokazao očite uplive michelangelovskog he-
Fischel, 83 rojizma u trim slikama koje se nalaze sada na plafonu sakri-
Waldmann, 74 stije S.Maria della Salute. Može se iz njih vidjeti kako su
75 ti uplivi mogli samo škoditi njegovoj umjetnosti. Svaki
76 "Kraftmacherei" bio je u suštini tuđ njegovoj prirodi, koja,
iako nije bila identična sa Giorgionovom, ipak je bila zado-
Prop IX, 329 jena poetičnošću, koja se prema pseudoklasicizmu manirista
Fischel, 102 nalazila na sasvim suprotnom umjetničkom polu. Vidi se to i
iz njegovog herojskog Sv.Ivana Krstitelja iz venecijanske
Akademije, sa kojim je teško uspostaviti izravan kontakt u-
pravo radi tog "anatomskog herojizma", u kome se ogleda bez
sumnje sasvim druga koncepcija te teme, nego li što je to bi-
la recimo, kod Donatella. Nastao je taj lik krajem četrdese-
tih godina, a označava vrhunac upravo u tom njegovom poveća-
vanju i herojiziranju forme, koje će tek Tintoretto udomaći-
ti, kasnije, u Veneciji.

U toj trećoj fazi između 1530. i 1540. izradio je Tisian i niz svojih ležećih ženskih aktova, nastavljajući tra-
Fischel, 49 diciju Giorgiona, naravno u koncepciji, koja se stubokom
Waldmann, 77 razlikuje od romantične poetičnosti Giorgionove. Prva u tom
Prop.IX, tb.XXVII nizu je t.zv. Venera urbinska (Uffizi), nastala oko 1538. g., rađena je, čini se, ne prema urbinskoj princezi, nego prema onom istom modelu, vjerojatno neke kurtizane, koja je pozirala za sliku "La Bella". Ova Venera je još i najbliža Giorgionovoj po ljepoti linije i lakoj čulnosti, po toplom koloritu, koji nije prešao u žar kasnije palete. A ipak: dovoljno je uporediti je sa Giorgionovom tako djevičanskom drezdenskom Venerom, da se ustanovi koliko je čulna, možemo čak reći animalno tjelesna ova Tizianova žena otvorenih očiju. Od romantično koncipirane nimfe, koja spava u pejsažu, postala je kurtizana, koja se oblači u nekoj dvorani urbinskog dvorca; idila se pretvorila u budoarsku scenu cinquecenta, sa modelom, koji nas izazovno gleda svjestan svoje ljepote. Ali u toj koncepciji iz 1538. ima još one neodoljive privlačnosti, kojom su tako snažno djelovati romantični Giorgionovi likovi, ima ljepote mladosti, koja na neki način
Prop.IX, 330 daje smisao i sadržaj ovoj tipično venecijanskoj hedonističkoj slici. U Veneri sa Amorom (Uffizija), koja je nastala
Fischel, 93 za vrijeme rimskog boravka, nema više ni traga toj mladenač-
Waldmann, 79 koj poetičnosti, nema ni one lake idealizirane ljepote. Tupa i melanholična erotika tog krupnog tijela usklađena je sa lako zamagljenim toplim pejsažom u predvečerju, ali cjelina ne može da veže našu simpatiju; može se čak reći da odbija uprkos majstorstva, kojom je slikana. A dok u toj sli-
Prop.IX, 332 ci odbija upravo ta tupa čulnost, u napuljskoj Danaji s Amo-
Fischel, 86 rom odbija razularena erotika lika Danaje, koja prima Zeusa
Waldmann, 78 u obliku zlatne kiše. Sve je gusto, meko i senzualno u toj slici, presićenoj zlatno-crvenim tonovima, sve su linije povodljivo opuštene, sasvim prilagođene situaciji, te je sasvim razumljivo da je Michelangelo, prilikom svoje posjete Tizianu, sa svog stanovišta mogao staviti prigovor crtačkoj korektnosti (kako to bar Vasari izvještava). Bez obzira na istinitost te anegdote, ona sama po sebi najbolje ilustrira razliku umjetničke metode obih umjetnika.

Knackfuss, 93 Staračka faza 1550.- 1576.

ne pokazuje ni najmanje tragove opadanja stvaralačke snage. Tizianova invencija još je snažnija i bogatija, a izražajnost se i pojačava sve do kraja života, da se završi u paroksizmu rembrandtovsko-impresionističke napetosti posljednjih radova.

Imao je Tizian u to doba, nakon povratka iz Augsburga,
Waldmann, 80 preko 70 godina i život se u njegovom venecijanskom domu bio
Prop.IX, 340 malo smirio. Njegova kći Lavinia, koja mu je služila kao model za poznatu sliku iz K.F.M., udala se uskoro i napustila njegovu kuću. Ali njegovo bogatstvo bilo je ogromno, kao i njegova žeđ za zaradom i dobitkom. Radi on u to doba mnogo
Knackfuss, 71 za Filipa II, koji od svog dvorskog slikara prima sve što mu je ovaj slao, originale i replike.

Ugrožen mladim genijem i revolucionarom venecijanske
škole, Tintorettom, Tizian je našao mogućnosti da dalje ra-
zvije svoju slikarsku gamiru, da je obogati novim efektima
i iznašašćima. Mrzio je on Tintoretta i otpustio ga je bio
svojedobno bez riječi iz svog ateliera, ali misao na njega
nije mu dala mira; i on je našao snage da pojača dramatiku
svog tako često dekorativnog i hedonističkog slikarstva, čak
i da produbi neke situacije do adekvatno demonskog kvalite-
ta, sa kojim je u venecijansku idilu provalio Tintoretto.
I, kolikogod stari majstor znao očuvati svoju nezavisnost,
ne može se osporiti da njegove nove invencije tog doba sto-
je u ovoj ili onoj ovisnosti o Tintorettovoj umjetnosti. Do-
Fischel, 144 voljno je pogledati lik Perzeja sa Andromedom, gdje je kla-
130 sični mir narušen uprkos klasično lijepe linije akta. Ili
Pokop Kristov iz 1559. iz Prada, u kome je tizianovski ba-
Waldmann, 82 rok već potpuno sazrio u nemiru linija i kretnja, u ekspre-
84 sivnom padu Kristove glave. A veliko djelo tog novog stila,
kojeg on stavlja u službu crkve, jest t.zv. Glorija iz Madri-
da, nastala 1554., po narudžbi Karla V, kao protureformator-
ska programatska slika. Sve je uzbuđeno u baroknoj ekstazi,
a odozdo prema gore plastično se posve razrješava u slikovi-
to; u toj slikovitosti, koja je ujednačena njegovim majstor-
skim fluidnim atmosferama, i sastoji se prava vrijednost o-
ve kompozicije, koja odbija neharmoničnom raspodjelom masa.
Svijetlo je osnovni elemenat i glavni sadržaj slike, nosi-
lac dramatike i stvaralac ogromnog bogatstva tonova na pri-
kazanim masama.

Fischel, 158 Ali ne samo u baroknom nemiru masa, nego i u mirnim
scenama upotrebljava odsada Tizian svijetlo kao osnovni ele-
Waldmann, 83 menat. Tako u Navještenju iz S.Salvatore (oko 1560.g.), ko-
je prema Navještenju iz Scuola di s.Rocco, živi drukčijim i
mnogo dramatičnijim životom. Nema više smirene ljepote legen-
de, djevica je prestrašena, a nebo dramatski otvoreno. Iz
Fischel, 142 tog istog doba izgleda da je i Martirij sv.Lovrinca i iz
Waldmann, 87 crkve Gesuiti, gdje se Tizian najviše približio luminizmu
Tintorettovu; u noći rasvjetljenoj bakljama i ognjem produ-
bljuje se prostor, u kome se naziru tamne silhuete ljudi.
Drama je koncentrirana u prednjem planu i osvjetljena crve-
Prop.IX, 346 no žutim svijetlom, dok su likovi barokno uznemireni. Što se
Waldmann, 201 sve ne dešava na toj slici, u tom velikom i dubokom prostoru,
Fischel, 160 na zgradama i likovima, po kojima plaze sablasni odrazi ?
Sve je zgusnuto do nevjerojatne snage i tama i strava oko sa-
blasnog zbivanja. Toliku sablasnost dao je ponovno slikar sa-
mo u replici Krunjenja Kristova, koja se nalazi u münchenskoj
Staroj pinakoteci. Tvrda akademičnost prve koncepcije ublaže-
na je dramatikom svijetla, a dojam je daleko ljudskiji i isti-
nitiji.

Ali to je samo jedan pol Tizianovih preokupacija. Drugi
Waldmann, 88 pol je još uvijek humanistički ideal klasične vizije, kakav
je došao do izražaja u liku Mudrosti na stropu Marziane, mir-
nom liku punom rafaelovske ljepote. A i ona hedonistička ve-
Knackfuss, 116 necijanska tema Venere vraća se neprekidno, kao u münchenskoj
Veneri pred ogledalom, majestetičnoj antiknoj koncepciji, ko-

ja je dotjerana slikarski do savršenstva onom poznatom Ti-
zianovom akribijom, dugim pažljivim radom, koji se stubokom
razlikovao od Tintorettovih furora. Običavao je Tizian da
gotovu sliku mjesecima, pa i godinama sakrije od sviju, pa
i od sebe samog. Nakon duga vremena uzeo bi je ponovno u
posao, ispravljao i dotjerivao najfinijim prozirnim lazura-
ma. Precioznost detalja došla je tako do vrhunca na nekim
slikama. Ah i u toj tematici on je od sada unosio novu dra-
Fischel, 116 matičnost, kako se to vidi u replikama Danaje, nastalim pede-
Waldmann, 91 setih godina, tako Danaji sa staricom iz Napulja. A ako upo-
redimo sa nekadanjim ciklusom Ariadne mitološke scene koje
je pedesetih godina radio za Filipa II, vidjet ćemo to isto
dramatiziranje prizora, još senzualnije osijavanje ženskih
93,94 tijela i strastvenije igranje sa momentanim oštrim mlazevi-
Prop.IX, 335 ma svijetla. To su slike ciklusa Dijane, koje se sada nala-
336 ze u Londonu. U religioznoj tematici odgovara tom načinu
Fischel, 125 ekstatični Sv.Jerolim iz Louvra, skoro monohromna, ali u toj
monohromnosti nijansama neobično bogata slika, sa lijepim
svjetlosnim efektom iza krošnje stabla. To su odrazi religi-
143 oznosti protureformacije u Tizianovoj umjetnosti, koji su se
objavili i u Raspeću iz pinakoteke u Ankoni i u ostalim re-
ligioznim slikama tog kasnog razdoblja, u kojima se on dale-
ko dubljom sadržajnošću odvaja od dekorativnog religioznog
122 slikarstva Paola Veronesea. Ima pored većih scena, Posljed-
njih večera na pr.,mnoštvo manjih religioznih slika tog raz-
doblja, u kojima je Tizian ulio toliko iskrene ljudske pat-
nje, kao u Kristu na stupu iz Gal.Borghese na pr., tako da
nas sam ikonografski motiv ni malo ne smeta u doživljavanju
151b sadržaja. Isto je to slučaj sa onim vanrednim likom Sv.Domi-
nika iz iste galerije. Sav u žutim i smeđim gustim bojama,
oživljen tamnozelenim i maslinastim akcentima, fiziognomij-
ski sadržaj tog lika ima rembrandtovsku dubinu i čovječnost.
To je ona ista duboka barokna ekspresivnost, koja je drugim
sredstvima izražena u Silasku Duha Svetoga, koja se slika na-
131b lazi u S.M.della Salute. To je već u pravom smislu barokna
slika, uzbuđena i patetična, te je samo Tizianovo majstor-
stvo moglo spasiti ju od retorike, sa kojom graniči Raspeće
iz Ankone i neke druge religiozno slike.

Ima u Tizianovom opusu toliko mnoštvo mogućnosti, nje-
gov stvaralački dijapazon toliko je širok, da možemo i u tom
kasnom staračkom razdoblju naći giorgioneskni motiv ležeće
135 Venere u pejsažu. U slici Jupiter i Antiope iz Louvra iz
1560.,ova leži,ne više u idiličnoj samoći, nego usred vike
lovaca. Giorgioneskna romantika evoluirala je i u ovoj temi
146 prema dvorskoj slici. Odgoj amora iz Gal.Borghese diše još
uvijek onim klasičnim duhom ranog cinquecenta, bez imalo mor-
bidnosti, koju ne može da u sadržaj infiltrira ni sva baršuna-
sta mekoća, kojom je slikana materija tih draperija i golih
dijelova. Istom tom vedrom svijetu pripada i madridska slika
Waldmann, 97 Adam i Eva, teška u statici i jednostavna u silhueti, koja
bez sumnje, još ima Giorgionov prizvuk iz prošlih vremena,
Fischel, 156 kao što ga ima i posljednja njegova nedovršena idila, Pastir
Waldmann, 96 i nimfa, uprkos olujne dramatike, koju je slikar unio u sce-
nu, u rasvjeti pejsaža kao i u strastvenosti razbitih tonova.

Waldmann, 98 Taj otvoreni potez kista možemo vidjeti najbolje u Tarkviniju i Lukreciji, gdje se on izražava isključivo jezikom svijetla, bez ikakvih pojedinosti, neposrednim izrazom dematerijalizirane boje. A to uzdizanje do sablasnog, to grozničavo traženje neposrednog izražavanja bojom i svijetlom, svojstveno je u ovim posljednjim godinama čak i u reprezentativ-
100 noj Tizianovoj slici. Duždi Grimani pred Vjerom iz Pal.Ducale može nam poslužiti kao primjer kako su učenici bili daleko od toga da shvate stil i domašaj posljednjeg načina Tizianova. Njegovu viziju predtvorili su u reprezentativnu sliku, majstorski slikanu, ali s neospornim biljegom hladnog i ra-
99 cionalnog rada na pojedinostima. Tizianov prvotni original nalazi se sada u Münchenu i nije jasno kako je došlo do toga. Ali neosporno je da taj dokazani original nosi sve oznake posljednjeg stila Tizianova, a i ne samo oznake nego i kvalitetu. Sumarno, ekspresionističko oblikovanje vizije nalazimo na toj slici umjesto reprezentativne dekorativnosti kakva je bila uobičajena na ovim tradicionalnim duždevskim slikama u Palači. Vjerojatno upravo radi toga je taj nedostižni original morao ustupiti mjesto hladnijoj i više "dovršenoj" replici Tizianovih učenika.

A posljednje njegovo djelo, koje je radio za svoj nad-
Fischel, 163 grobni spomenik, ostalo je nedovršeno. To je velika Pietà
Waldmann, 102 iz venecijanske Akademije, sva gusta i sumračna od tamnih
Prop.IX, 345 zelenih i smeđih tonova. Rembrandtovski sumrak ovio je i nišu i ljude, svjetlucaju odsjevi na materiji, a tragedija je uzdignuta do patosa, u kome već niti glasna vika Magdalene ne može narušiti sklada. U svojoj dugoj evoluciji došao je Tizian sa tom slikom do najviših vrhunaca religioznog slikarstva u onom protureformatorskom vremenu, kad je religija opet bila obuzela svu pažnju starog umjetnika. To je onaj isti sablasni svijet, u kome se već dugo vremena kretao Tintoretto, a u koji je Tizian mogao, uprkos sve svoje hedonističke prirode i dekorativne tradicije, da prodre svim poletom svoje genijalnosti i da da cjelovitu viziju rembrandt-
Knackfuss, nasl.slika tovske snage u 99-oj godini svog života.

To bi u osnovnim linijama bio opus Tizianov, koji j u stvari mnogo veći. Velik broj portreta, slika i replika postoji po galerijama i zbirkama, a mnoga od tih djela su bez sumnje dubiozna. U prvom razdoblju razgraničenje je osobito otežano prema Giorgionu od koga se on u oblicima, kao
Knackfuss, 6 i u sadržaju vrlo polako odvaja. To odvajanje, vidjeli smo, ide preko cijelog niza Madona i Svetih konverzacija sve do kraja drugog decenija, t.j. do uključivo Nebeske i Zemaljske ljubavi. U Assunti iz Frari, on je već samostalan majstor. Na kraju pak njegova opusa desilo se i ono, što se najmanje moglo očekivati, došlo je u jednom slučaju do zamjene sa Tintorettom i to u slučaju Portreta dužda Soranza iz venecijanske Akademije. To je, naime, zaista djelo u kome su se oba majstora najviše približila, ali u posljednje se vrijeme ipak ovaj divni portret pripisuje Tintorettu. U stvari atribuciju Tizianu nije teško izvršiti: on se redovno pozna po svom nepogrešivom kolorističkom osjećanju. Od časa kad

se on odvojio od Giorgionovog profinjenog kolorita svojim
Knackfuss, 12 temperamentnijim osjećanjem boje, njegova fizionomija je
tačno određena. Uprkos neobične plodnosti i raznolikosti
oblikovanja, koje je prošlo kroz nekoliko stadija, Tizian
se uvijek može prepoznati po karakteristikama, koje su samo njegove, po paleti, finoći lazura i sve otvorenijem po-
Seemann, 621 tezu kista. U ranijim njegovim djelima vladajući kontrast
je crveno-plavo, pri čemu je crveno u stvari onaj njegov
tipični krvavi karmin ("Tizianovo crvenilo"). Ali sa vremenom ti topli tonovi sve više ohlađuju, te ustupaju mjesto
Knackfuss, 71 kontrastu žuto-plavo, kao na Gloriji iz Prada ili Laviniji.
I u Prikazanju u hramu iz Akademije je žuta boja već prilično hladna. Kasnije oko 1550.g., crvenilo biva sve više potiskivano od modrog i zelenog. U Oplakivanju iz Akademije cijela slika je već preplavljena zelenim nijansama između modrog i žutog, dok je crvenilo u draperijama potpuno izgubilo na svom intenzitetu. Sa sazrijevanjem majstora slikovitost prevladava sve više nad plastičnim, forme se razriješuju u kolorističku cjelinu, dok materija gubi sve više od
Hetzer, 176 svoje kompaktnosti i konzistentnosti, rasplinjava se u prostor i svjetlo. U tom gustom fluidu sve su stvari i sve materije jednakovrijedne, nema razlike između predmetnosti, nema lokalne boje. Boja i svijetlo u svom jedinstvu sačinjavaju osnovno izražajno sredstvo, s kojim se umjetnik izravno izražava bez obzira na objektivni predmetni svijet, na objekt kojeg slika.

Religiozno slikarstvo Tizianovo je logična nadopuna njegovog dvorskog slikarstva. U doba feudalnog monarhizma i razvoja velike habsburške carske vlasti, Tizian izlazi iz svog venecijanskog mikrokozma i stvara tip dvorske slike. Svi venecijanski slikari prije njega kretali su se u krugu svog grada i gradili religioznu sliku na bazi određenog aristokratskog osjećanja. Giorgione znači laicizirانje religiozne slike, dovršenje stvaranja profane slike, koje je započeo Carpaccio. Tizian označava u tom razvoju, s jedne strane, daljnji razvoj portretne umjetnosti od giorgioneskne portretne humanističko-romantične teme do dvorskog portreta visokog stila; s druge strane: prelaz od re-
Knackfuss, 6 ligiozne simulacije iz rane giorgioneskne faze, kad je u svojim religioznim slikama dočaravao ljepotu zemaljskih oblika i lice ljudi svoje klase, do sablasne religioznosti poodmaklog cinquecenta, kad je vrijeme protureformacije našlo duboki odraz upravo u njegovim posljednjim djelima. A kroz sve to provlači se hedonistički način života njegove klase: slikarstvo zemaljske ljepote, senzualno i otvoreno kakvog se do njega nije moglo ni zamisliti, cio jedan antikni svijet prebačen u doba visoke renesanse, topao, šaren i pun vitalnosti, sa tako afirmativnim odnosom prema životu njegova društva, kakvog do njega još nije dala aristokratska umjetnost Venecije.

Dubrovnik – katedrala – Tizianova Marija, poliptih dominikanci – Sv. Magdalena.

I upravo u toj sveobuhvatnosti svih intenziteta njegova vremena leži snaga Tizianova. Od romantične idile do religiozne tmine, od suptilnog kakvog portreta do pompozne patetike Karla V. kod Mülberga, proteže se sadržajna skala njegove umjetnosti, koja se razvijala od početka stoljeća, pa sve do posljednjih desetljeća. Nitko kao Tizian nije tako duboko i svestrano odrazio taj vijek, koji je za talijansko komunalno građanstvo bio tako sudbonosan.

Umro je Tizian 1576.g. od kuge u 99-oj godini života. Pošast je te godine pomorila jednu trećinu stanovnika Venecije, oko 50.000 ljudi. Jedini kome je opijelo bilo održano u crkvi sa svim počastima bio je Tizian. Tolika je bila snaga njegove umjetnosti, da je nadvladala i strah od smrti u tim paničnim godinama.

Pokopan je u crkvi S.Maria dei Frari.

SEBASTIANO DEL PIOMBO (1485.-1547.)

Sebastiano Luciano može se, za razliku od Tiziana, zaista nazvati učenikom Giorgiona, premda ima vjerojatnosti da je potekao iz ateliera Giov.Bellinia. Njegova umjetnička fizionomija, uprkos smionih atribucija slika iz Giorgionova opusa, koje zastupaju L.Venturi i Hourticq, danas je dovoljno određena i zaokružena.

Prva njegova djela, nakon bellinesknog Oplakivanja iz zb.Layard (Ven.), pokazuju odmah snažan smisao za statuarnost i plastičnost. To su četiri sveca u S.Bartolomeo di Rialto. A to isto vidi se iz poznatog oltara u S.Giov.Crisostomo, koji je izrađen po nacrtu Giorgionovu, gdje se već javljaju njegovi ženski tipovi sa karakterističnim klasičnim glavama. To je uostalom tip kojeg je pronašao Giorgione. Sliku je dovršio Sebastiano primivši od Giorgiona i "ono neko plamsanje boja", kako primjećuje Vasari, a osim toga i sve ostalo što čini to djelo značajnim u razvoju venecijanskog 16.vijeka, pejsaž u pozadini, kontrapost Sv.Ivana, melanholičan izraz svetaca.

Vent.IX. 5
sl.1.
Vent. 2
135/6
Prop.IX, 312

Nejasnosti u daljnjem razvoju del Piomba, a i neki afiniteti dali su povoda mnogim istraživaocima da mu atribuiraju cio niz djela, koje je inače Justi pripisao Giorgionu. Tako je i Lionello Venturi pripisao Sebastianu "Preljubnicu" iz Glasgowa upravo po naglašenoj akciji i nemirnom svijetlu, u čemu je Justi vidio samo daljnju evoluciju Giorgionovu. S druge strane je neosporno da se umjetnička visina Preljubnice ne može nikako dovesti u sklad sa slabim freskama, koje je odmah nakon toga radio u Rimu u Farnesini. Isti je slučaj sa Salamonovim sudom iz Kingston Lacy, koji se jedinstvom slikarske vizije i monumentalnošću daleko izdiže iznad njegovih mogućnosti, da i ne spominjemo "Scene champetre" iz Louvra. Umjetnička distanca i stilska razlika tu su već tako ogromne, da se mišljenje L.Venturi može protumačiti samo na taj način što je on do tolike zablude došao postepeno :

296
L.Vent. 157
162

preko Preljubnice i Salamonova suda Prva griješka omogućila je i, dapače, nužno uvjetovala drugu i treću.

Vent. 4-7 A kako zapravo izgleda način i razina Seb.del Piomba
u to doba, možemo vidjeti iz njegovih promašenih fresaka iz
Farnesine. Bio je naime naš slikar 1510.-1511. pozvan u Rim
od bankara Chigia: Polifem, scene iz Metamorfoza, su takoreći školski radovi, koji nam pokazuju njegovu umjetnost prije
no što je došao pod upliv Rafaela i Michelangela. Ali zapra-
8 vo se prava vrijednost njegova može uočiti, tek iz portreta
Fornarine iz Uffizija, na pr., i to iz blještavog venecijanskog kolorita, kojim se razlikuje od Rafaelovih portreta,
sa kojim je i uplivisao na velikog firentinca. To je onaj
isti tip žene sa oltara Sv.Crisostoma, ali u rafaelesknoj
9 polufiguri. Upliv Rafaelov očit je u Portretu kard.Carondela, u kome je boja još uvijek sasvim venecijanska. Između
Prop.IX, 314 Giorgiona i Rafaela stoji divni Sebastianov Portret Violi-
Vent. 11 niste iz zb.Rotschild, u svoj ljepoti Giorgionovoj, u nepogrešivom ritmu ploha i graciji mladenačke pojave. Ali romantična delikatnost majstora iz Castelfranca kao da je već zahvaćena izvjesnom rafaelovskom stilizacijom i akademskom
strogošću druge vatikanske Stanze. Meka atmosfera još je uvijek giorgionеskna, ona smekšava materiju na venecijanski
način i daje bojama sjaj, kojeg nijedan rimski slikar nije
13,14 mogao ni zamisliti. Ali rimsko podneblje kao da pomalo zaleđuje duh Sebastijanov, slijedi niz kardinalskih portreta,
19 kojima pomalo nestaje unutrašnjeg života. Ipak je nešto ka-
Prop.IX. 315 snije Sebastiano mogao još naslikati t.zv. Doroteju iz Berlina sa prekrasnim ritmom linija i brončanom puti, koju
smekšava prozirna sjena.

311 Mnogo snažniji i kobniji bio je upliv Michelangela.
On se odmah nakon dolaska u Rim očitovao u slici Smrt Adonisa, koja se nalazi u Uffiziji, ali u punoj snazi nalazimo
ga tek u grandioznom Oplakivanju iz Viterba, gdje suprot-
Vent. 17 stavljajući vertikale i horizontale on postiže snažan monu-
Prop.IX, 319 mentalni efekat. Mora se kod tog Kristovog lika pomišljati
na Michelangela, ali mekoća linija i finoća udova približava ga više Belliniju i Giorgionu, sama scena je mirna u unutrašnjoj dramatičnosti. Ipak u pozadini noć je olujna, stabla se svijaju pod vjetrom, iza njih se horizont žari u sumračnom smiraju, dok iznad oblaka već sjaji mjesec. A ispred
tog romantički uzvitlanog pejsaža ekspresija se koncentrira
na lica majke.

Vent. 18 U nešto kasnijoj Depoziciji iz Lenjingrada, iz 1516.,
taj patos već se ohladio, Scena je ipak grandiozna, građena
čvrstom arhitekturom likova na pozadini jednog tmastog i
tmurnog zalaza. Sve je čvrsto i voluminozno, Sebastianova
sklonost k volumenu, koju je pokazao još u Veneciji, pojačala se pod rimskim utjecajem i sada on konstruira pomoću
intenzivnog svijetla solidne forme i gradi s njima dramatiku svojih prizora. Ali već u drugom planu likovi tonu u
atmosferu, postaju laki i gube kompaktnost kao neke sjene
na pozadini tjeskobnog pejsaža, koji svojom dramatikom prati dramu u prednjem planu.

Vont. 24 Kroz pet godina radio je Sebastiano u crkvi S.Pietro
in Montorio na Janikulu preko Tibra. Oko 1514/15. nastalo
je Uzašašće, na kome se već opaža razornost epigonstva.Kao
grandiozna akademija djeluje Bičevanje, glavna slika te ka-
22 pele iz 1518/19., i ostavlja nas hladne uza svu korektnost
Prop.IX, 316 crteža i kompozicija. Kraj drugog decenija označen je potpu-
nim zaleđivanjem njegove inspiracije u maniri, koja nespret-
no podražava Michelangela. Boja je postala već skoro mono-
Vent. 20 hromna. U Uskrsnuću Lazarovu (London) iz 1519. kretnje su
Prop.IX. 318 već prazno teatralne, kompozicija studirana sa iskrižanim
planovima, a likovi nose biljeg manire Michelangelove. No
geste su još uvijek snažne i moćne, te se u njima sada i sa-
Vent. 29 stoji sva snaga Sebastijanova, kao u Vizitaciji iz Louvra.
Michelangelova gesta daje svu ljepotu i Sv.obitelji iz Nac.
21 gal., sa nemirnim i raskidanim ritmom linija, dok u boji još
ima mletačkih refleksa. Mekše stupnjevanje chiaroscura jav-
lja se u Muci sv.Agate, ali ekspresija i cio dojam te slike
22 hladni su i nedoživljeni. Nema više dramatskih bljesaka, sa-
Prop.IX. 313 mo neka zlatna venecijanska atmosfera prekriva cijelu sliku.
Oblici još djeluju svojom vlastitom snagom, ali počima već
ona površna rutina i proizvoljno proširivanje volumena, ko-
je je tako značajno za kasnije rimske maniriste.

U svim njegovim kompozicijama može se odsada naći i
tragove sa pozajmljenih skica Michelangelovih, kome se Seba-
stijano priključio u njegovoj borbi sa Rafaelom. Mrzio je
Sebastiano Rafaela i uzalud je pokušavao natjecati se s nji-
me. Imao je u početku veliku šansu u svom koloritu, ali na-
kon što se, kao eminentno eklektična priroda, prepustio rim-
skim premoćnim uplivima, on je nužno postao samo epigon je-
dnog od njih. Što je to bio najveći umjetnik tog doba Michel-
angelo, ne mijenja ništa na stvari: tim teže ga je Sebastia-
Prop.IX, 317 no mogao slijediti na njegovu putu. Vidi se to osobito u
Vent. 28 Rođenju Djevice iz S.Maria del Popolo u Rimu, koje je konci-
pirano kao velika inscenacija, arhitektonski građena plasti-
kom michelangelovih forma, iz kojih je nestalo života.

Ali još uvijek spašava Sebastiana onaj žaar, u kome
manirizam naučenih oblika ne može toliko da falsificira sli-
karsku viziju, t.j. portret. U njemu on, nalazeći se pred
konkretnom stvarnošću, dobija mogućnost da primjeni svoj
smisao za monumentalnost. Tako u portretu Klementa VII. iz
31 Napulja, gdje je s naglašenom plastičnosti dao borbeni ka-
rakter pape-vladaoca. Ali oblici se ipak sve više lede,što
se najbolje vidi na ženskim portretima, sa kojih nestaje
32 slikarske mekoće giorgionesknih portreta iz rane rimske fa-
ze. Ipak ostaci venecijanskog kolorita još ponekad smekšava-
ju kamenu ukočenost volumena i hladnoću sivih i bjelkastih
tonova, koji daju njegovim slikama olovni utisak. Monumen-
talni dojam postiže on upravo svojim snažnim smislom za sin-
34 tezu oblika, kao u svom remek djelu tog doba Portretu Andree
Prop.IX,tb. Doria (pal.Doria); reducira on kromatsku skalu na minimu,
XXVI. gradi maestoznu arhitektoniku na sivoj apstraktnoj pozadini,
i vuče nezadrživom snagom naš pogled prema strogom licu i
ekspresivnoj ruci. U ovom portretu približio se Sebastiano

idealu herojskog michelangelovog stila, davši mračnu sliku
starca umotanog u tajanstvene misli sa oštrim karakterizi-
ranjem i visokom simbolikom jednog aristokratskog mogućni-
ka. Bez te snažne, silovite karakteristike, ali sa rafini-
Vent. 39 ranim koloritom slika on svoje kasne ženske portrete, tako
onaj iz zb.Lazzaroni, hladan u izrazu, ali mek u prelazi-
ma bjelila na puti i profinjen u bojama draperija. Ili ono
remek djelo njegove kasne portretne umjetnosti iz Louvra:
40 Ženski portret s atributima sv.Katarine. Inteligentan i
strog duh ove žene izbija iz njenog superiornog lica, ari-
stokratska težina koncepcije daje snažnu klasnu karakteri-
stiku, koju podržava suzdržana ali bogata orkestracija boja.

Seemann, 171 U posljednjim decenijima opada broj Sebastianovih ra-
dova; dok se radilo o tome da se izdrži tempo njegova supar-
nika Rafaela, Sebastiano je bio napeo svu svoju snagu. Na-
kon Rafaelove smrti, njegov se položaj učvrstio, a djela iz
tog razdoblja često su vrlo nesigurne atribucije. Sva nje-
gova snaga sastoji se u tim decenijima u portretu. U kompo-
ziciji on nije zadugo izdržao pritisak manirizma.

Sebastiano važi inače u povijesti umjetnosti kao je-
dan od najboljih asimilatora. Zaista, između Giorgiona, Ti-
ziana, Rafaela i Michelangela on je znao da uzima sad jedne
sad druge elemente često s velikim uspjehom. Ali upravo nje-
gove manirističke kompozicije pokazuju svu ubitačnost epi-
gonskog preuzimanja gotovih oblika. Umjesto posmatranja re-
alnosti uvlači se u njegov umjetnički metod sve više aka-
demsko podražavanje, koje i uništava njegovu fantaziju.Ipak
je značajno da je on ono najbolje što je posjedovao, a to
je venecijanski kolorit znao održati vrlo dugo, ako i ne u
punoj snazi i venecijanskoj profinjenosti, a ono bar trans-
formiran i prilagođen duhu rimske dostojanstvene statično-
sti. Primio je od Rafaela klasičnu jednostavnost i snažan
ritam u portretu, a nekoliko djela koja su nastala u ranije
Vent. 11 doba jesu vanredne sinteze onog što je bilo najbolje kod Gi-
orgiona i Rafaela. Ipak, domet Michelangelov bio je previ-
sok za njega i Sebastijano ga nije mogao slijediti do tih
visina, u kojima se njegova vizija ohladila i zaledila u ne-
pomične i mrtve mase nagomilanih oblika.

Njegova umjetnost je svakako najveći pokušaj sinteze
dvaju najvećih pravaca talijanske renesanse i to u njihovim
najsretnijim momentima. Ona je ujedno i dokaz kako se teško
mogu kalemiti i međusobno prožimati oblici nastali u razli-
čitim društvenim i kulturnim sredinama.

Seemann, 606 PALMA VECCHIO (1480.- 1528.)

Boehn: Giorgione und Palma Vecchio, str. 73

Giacomo Nigretti, prozvan Palma Vecchio, stoji hronološki i razvojno između Giorgiona i Tiziana. To je slikar zamjerne rutine, premda ne odviše bogate fantazije, tipičan venecijanski majstor ranog cinquecenta. Porijeklom sa "terraferme" (Serinalta), može se u Veneciji dokumentarno dokazati od 1510.dalje, no van svake sumnje je da se on i ranije nalazio u Veneciji, te da se njegovo školovanje odvijalo između Bellinia i Giorgiona. No samo u izvanjskim momentima ukazuje on na taj upliv; u samom sadržaju on je daleko od sanjalačkog slikarstva Giorgionova, kao što je daleko i o veličine i slikarske finoće Tizianove. Iznašavši jedan novi žanr-ženski tip s kojim je ispunio svoje svete Konverzacije - on je iscrpio tu temu do trivijalnosti. Nažalost, on je u tome ujedno iscrpio i svoju umjetničku fantaziju, koju ni kasniji upliv Lorenza Lotta nije mogao oploditi. Ali njegov kolorit, u kome je Palma Vecchio stavio sav temperamenat, kojeg je posjedovao, čini ga jednim od osnivača venecijanskog kolorizma na početku 16.vijeka. Njegova invencija nije velika, svoje tipove ponavlja on kao i pejsaže u pozadinama, a isto tako i svoje lokalne boje na draperijama. Tim svojim bojama, u ograničenoj skali, modelira on u mekim polutonovima, a prozračni chiaroscuro povezuje sve boje u cjelinu. U tipiziranju svojih likova on se naravno udaljuje od realnosti prema svom idealu, kojeg u nekim slikama uzdiže zaista do herojske veličine.

Sudeći po stilu njegovih ranih djela učio je Palma kod Giov.Bellinia. Vijesti iz njegova života ima vrlo malo, te je kronologija njegovih radova sasvim nesigurna, bazira se tek na stilskoj analizi. On nije velika ličnost kao Tizian, koji se dopisuje s vladarima. Bio je Palma Vecchio samo dobar majstor i vlasnik poznate botege, ali solidan u svom poslu i svakako jedan od stupova venecijanske škole kroz prva tri decenija 16.vijeka. Njegov religiozni ideal zapravo je
Boehn, str. 77 ideal jednog mirnog i staloženog ljudstva, a njegove su svetice sasvim profane u svojoj zemaljskoj ljepoti, bez psihološkog sadržaja i bez religiozne drame Tizianove. U tome je on pravi savremenik Giorgiona.

U oltarnoj slici polazi on od Bellinia, i drži se strogo njegova kanona. Već njegova Madona sa Sv.Jurjem i Lucijom oko 1524. iz S.Stefano u Vicenzi nosi tragove nesumnjiva uplivá Giorgionova, ali ujedno i njegove vlastite teške for-
Prop.IX. 304 me koje guše giorgioneskni lirizam. Svoje nikad nenadmašeno
Boehn, str. 72 remek-djelo naslikao je Palma na narudžbu "bombardiera". To
73 je veliki oltar Sv.Barbare u S.Maria Formosa, u centru koje-
74 ga se nalazi divan lik sv.Barbare, prototip venecijanske ljepote, ali još uvijek bez čulnosti, kao i bez poetičnosti Gi-
75 orgionove. To je herojski lik žene, u pravom smislu zaštitni-
76 ce topnika. Nijedan od sporednih likova oltara ne dostiže tu veličinu, pa čak niti onaj ženskasti sv.Sebastian, lijepo, ali premekano modelirani akt, tipičan za umjetnički način Palme Vecchia.

Dubrovnik
Dobrota

U složenijoj kompoziciji okušao se majstor u Poklon-
Boehn, 79 stvu Kraljeva iz Brere, koje pokazuje ujedno i granice nje-
Prop.IX, 308 gove fantazije, kad se radi o kompoziciji sa više figura.Te
granice još očitije vidimo na Assunti iz Akademije Ven.,ko-
Boehn, 83 ja je bez invencije i monotona u draperiji i kretnjama, ne-
interesantna u likovima.

Ali daleko više, nego li u oltarnim slikama, Palma je
originalan u Svetim konverzacijama. U tim slikama šireg for-
Boehn, 91 mata, rađenim za kućnu upotrebu, on je našao prilike da iz-
građuje svoje idile sa lijepim i zdravim likovima u pejsažu;
sveti prizor je zapravo puki pretekst pod kojim Palma slika
te familijarne scene, harmonične u svojoj monotoniji, kojih
harmonija kao da izvire upravo iz ograničenosti njihovog
kulturnog horizonta i smirenosti njihovog religioznog živo-
ta. To je bila religioznost venecijanskog građanstva u doba
prije protureformacije. To su bile slike određene za ukras
aristokratskih kuća i u njima je Palma razvio sav sjaj svo-
jih otvorenih boja i svježinu inkarnata, a nalaze se danas
rasute po svim galerijama Evrope. Najljepša od tih Svetih
konverzacija je ona iz Napulja, prikazana u suverenom miru
likova i cijele scene. Također i ona iz münchenske pinako-
93 teke spada među najživlje, u arabeski linije koja povezuje
likove. Zatim je tu još ona iz Uffizija, sa uvijek jednakim
99 apatičnim fizionomijama. Nešto živosti i promjene unosi u
tu temu Sv.konverzacija iz pal.Pitti, sa likom čovjeka u
101 skupocjenim haljinama. Taj lik naliči na onaj glasoviti Por-
Berckmann,tb.IX tret čovjeka iz Münchena, koji je prije bio pripisivan Pal-
mi, dok ga Justi sa mnogima drugima pridaje Giorgionu.

Još neposredniji i slobodniji je Palma u pastirskim
idilama, a osobito u svom remek-djelu Jakob i Rahela iz
105 Drezdena. U divnom pejsažu njegove bergamatske domovine
Prop.IX, 306 cvjeta bujno zelenilo i pasu stada, a susret ljubavnika je
nježan i diskretan, samo jedan dio cjeline ove tobožnje re-
ligijske slike.

O nekoj svetosti tih slika nema naravno ni govora,
te Palma niti ne pokušava dati tim robustnim ženama atribu-
te nekog religioznog života. Odavna su one izgubile aureo-
lu, koja tim profanim licima ne bi ni pristajala. A slika-
jući te žene kao portrete u polufiguri, Palma je još više
otkrio njihovu tajnu: to su bile lijepe venecijanske kurti-
zane, pa i gospođe iz otmjenih familija, ali sa tako nagla-
šenom čulnosti, da ova uništava svaki trag duševnog života,
pa čak i individualne crte. O njihovom unutrašnjem životu
ne možemo ništa doznati preko Palminih portreta, površnih
u njihovoj naglašenoj tjelesnosti; sva su ta lijepa lica
Boehn, 113 bez misli pa i bez osjećaja. Ali zato nam ti portreti rječi-
to govore o haremskom životu tih žena, koje su venec.aristo-
krati čuvali u svojim kućama i pokazivali samo u rijetkim
zgodama kao svoje dragocjenosti. Jedina briga tih žena bila
je njihova ljepota, a jedino njihovo umješće bila je kozmeti-
ka i šivanje skupocjenih haljina. Njihova ljepota bila je
njihova jedina vrijednost i jedino opravdanje njihova živo-

ta u toj animalnoj egzistenci, u okviru orijentalnog luksu-
za. Bezlična idealnost Palminih portreta odražava taj hedo-
nistički bezlični ideal ljepote, kakav je njegovala mletač-
ka aristokracija,zapravo animalni ideal niska čela, okrugla
lica, bujnih plavih kosa i nježne ružičasti puti. I Palma
laska svojim modelima, iznalazi uvijek nove nijanse i re-
flekse na kosama, kao na t.zv. Lucreziji iz Gal.Borghese,i
Boehn, 114 gomila skupocjene haljine ondašnje mode. A druga klasa žena,
koje je Palma ovjekovječio u svojim slikama su one "corti-
giane di Venezia", kojih je upravo 1509. bilo u gradu preko
11.000 kako navodi Sanudo, a mnoge od njih vodile su, u sti-
lu grčkih hetera, književne salone, pjevale pjesme, dopisi-
vale s kardinalima i vladarima, kao Veronica Franco, koju
je Henrik III. čak službeno posjetio u njenom stanu.

Najljepši portret tog tipa je Venecijanka iz zb.Rot-
108 schild u Parizu, u karakteristici i plemenitosti najbolji
Palmin portret. U slikarskoj kvaliteti stoji tom portretu
110 blizu t.zv.La Bella di Modena, dok ih samo u Beču ima se-
112 dam u najraskošnijim varijantama kosa i haljina. Među nji-
Seemann, 11 ma iskače t.zv. Violanta, remek-djelo Palmino, oko čijeg
su se lijepog lica splele tolike legende, a koja nam daje
Prop.IX, 303 najljepšu sliku i prototip venecijanske žene, koja je in-
spirirala toliko slikara u tom hedonističkom gradu na la-
Boehn, 119 gunama. Tu animalnu čulnost doveo je Palma do paroksizma
Apolo 282 u poznatoj slici t.zv. Tri sestre iz Drezdena, u kojoj je
slikar nagomilao sve osnovne karakteristike tog svog žanra.
Ali samo ponekad je Palma išao do kraja tako u t.zv.Veneri
121 iz Drezdena. Kako je, međutim, daleko ova nesimpatična mle-
tačka kurtizana od one uzvišene nedirnutosti Giorgionove
Venere, pa čak i Tizianove profinjene senzualnosti. Ne mo-
že se ni Palmi osporiti izvjesno traženje delikatnosti u
liniji, ali cijela sadržajnost ne može sakriti stalež i ka-
rakter te žene, koja je daleko od toga da bi ičim podsjeća-
la na antiknu božicu.

Dok je Palma na ženskom portretu izradio svoj tip i
uspjelu maniru (u galeriji Querini-Stampalia nalazi se nje-
111 gov prekrasni Portret žene Franc.Querini) u muškom portre-
tu zatajio je sasvim. To pokazuje portret samog Francesca
125 Querini iz iste galerije. Ukoliko t.zv. Autoportret iz Mün-
chena budemo sa Justijem pripisali Giorgionu, očito je da
126 se Palmi ne može ostaviti ni onaj prekrasni Portret pjesni-
ka (Ariosto") iz Londona, koji izgleda da je definitivno
pripao Tizianu.

123 To bi bila umjetnost Palme Vecchia u svojoj formi i
u sadržaju. Djelovanju te umjetnosti nije se mogla oteti
ni jaka ličnost Tizianova. Ona je zaista tačan odraz karak-
tera jedne klase i jedne kulture i otud se može njeno dje-
lovanje na savremenike i protumačiti. Religiozni motivi kod
Palme su već potpuno otvorena simulacija, u kojoj on izraža-
va odnos prema životu društva kome je pripadao. U svojim
profanim slikama on je klasno i društveno potpuno jasan i
otvoren.

Od Bellinia i Palme polazi u tim prvim decenijima 16. vijeka cio niz slikara kao što su Bonifazio de Pitati, Cariani, Pordenone, Licinio, dok Lorenzo Lotto stoji po strani sa svojim širokim dijapazonom od quattrocenta do manirizma. Svi ti slikari uključivši Lotta, razvijali su se naravno, na liniji utrtoj od Giorgiona, a kasnije sve više pod utjecajem velikog Tizianovog slikarstva.

Pravi nasljednik umjetnosti Palme Vecchia je

Seemann, 617 BONIFAZIO DE PITATI (1487.- 1553.)

zvan Veronese, jer je iz Verone oko 1505. došao u Veneciju, gdje se školovao i obrazovao veliku radionu. Uslijed toga i zbog njegove duge bolesti velik broj njegovih djela je u stvari rad radione i otud ona velika nejednakost u njegovom opusu i nesigurnost atribucija. Ali u svojim sigurnim slikama on, premda umjetnik ne velike dubine, izražava visok nivo tadanjeg mletačkog slikarstva i to u njegovim suštinskim kvalitetama: u kolorizmu, jasnom slikovnom polju, u draži materije. Nema velikih kontrasta u tonovima kod njega, široke plohe obrađene su u jednoj boji, ali oživljene zrnasto-pamučastom tehnikom. Nijedna boja ne izdvaja se iz cjelokupnosti ni u tonu ni u intenzitetu.

Westphal : Bonifasio de Pitati, sl. 1

Vrlo je teško probiti se sa nekom približnom kronologijom kroz šumu Bonifaziovih djela.

U prvu njegovu fazu, koja traje do oca 1535., pokušala je uvesti nešto reda Dorothea Westphal u svojoj monografiji. Ona je kao čvrstu tačku uzela tri djela kojih je datum siguran i to, u prvom redu, Madonu između Sv.Homobona i Sv.Barbare, nekad u Pal.reale u Veneciji., djelo potpisano i datirano 1533.g. Ono se očito oslanja na poznatu sliku Palme Vecchia iz Vicenze i to ne samo u kompoziciji, nego i u tipovima. Sv.Barbara naprosto je kopirana sa slike njegova učitelja. To je stara Bellinijeva šema religiozne slike preuzeta preko Palme, ali je jasna kompozicija izgubila svoj siguran ritam, likovi su zbijeni i raspodjeljeni jednakomjerno po površini slike ispunjajući sve praznine. Boja je već na toj slici divna u dubokim tonalitetima, ali hladno i jako svijetlo još ukazuje na blizinu Giorgiona.

Westphal 13 Druga slika iz 1533. je Salamonov sud iz ciklusa iz pal. Camerlenghi (sada u Ca'd'oro). To je divan venecijanski prizor, koji se odvija na loggi, sa lijepim pejsažom u pozadini, bez strasti, sa Carpacciovom i Giorgionovom poetičnošću, u toplom crveno zlatno žutom tonalitetu, koji je tako značajan za Bonifazia. Glavni su likovi nespretno ocrtani, ali vanredno slikovito izvedeni, dok su gledaoci u boji sasvim neinteresantni, te se mora pomišljati na ruke učenika, koje je Bonifazio već tada obilno iskorištavao. Ne-
8 što raniji datum, 1530. nosi još jedna slika iz pal.Camerlenghi Krist na tronu sa svecima, daleko nižih kvaliteta i samo djelomično od majstora samog. Pripisuje se inače "Bonifaziu II." Kompozicija je opet u valovitoj liniji, plošna; boja je uvijek u jednakoj intenzivnosti, niti jedan akord

ne iskače iz cjeline. To je stari Carpacciov dekorativni efekat, naravno sa sasvim drugačijim kolorističkim sredsivima.

Vidi se iz tih slika da se u to doba Bonifazio nalazi na početku svog puta, a ima zapravo već preko 40 godina. Kad je Palma umro 1528., on broji već 41.g. O njegovom naukovanju ne može se sigurno ništa utvrditi: Boschini ga smatra učenikom Tizianovim, Ridolfi Palminim. Spomenuta Madona iz 1533., kao i cio njegov kasniji opus vežu ga uz Palmu. Zna-
Westphal, 9 čajno je, međutim, da Krist i Filip iz crkve Servita, za koju sliku se smatra da je još ranije djelo oko 1528/30., nema
2 Palmine značajke. Naprotiv Sv.Konverzacija iz Nat.gal., koja također pripada tom ranom razdoblju, vezana je bez sumnje uz Palmu, ali je ipak mnogo lakša, ondulirana u kompoziciji. Još ranija po svojoj primitivnoj kompoziciji je Sv. konverzacija iz Bostona, nekako iz 1527/9., a sa njom se ve-
4 že i ona iz g.1531/32. iz Ermitagea sa opet tipično njego-
7 vim pejsažom, koji potječe od Palme, te sa istim tipom dje-
6 teta. Sve se to opet vraća u Sv.obitelji sa Tobijom iz Ambrosiane, koja je oživljena s tim novim uvedenim motivom Tobije i Anđela; lica su bezizražajna. Može se datirati oko
3 1528.g. Sa naprijed navedenom Madonom među svecima veže se i lijepa louvreska Sv.konverzacija. Rasvjeta je tipična venecijanska, zlatna prašina u predvečerju i cijela idila ima visoku poetičnost kakvu može da da samo vanredan kolorista. Crtež je u pojedinosti sumaran i slab, bez temperamenta, lica bezizražajna, ali kompozicija je smirena i klasična. Boja je simetrično podijeljena sa najjačim tonovima u centru.

14 Srednja epoha (1535.- 1540.)

Izgleda da imamo u ovom razdoblju kronološki čvrstu tačku u divnom Poklonstvu kraljeva, iz Pal.Camerlenghi; to je opet u dva dijela podijeljena scena, sa još manjim figurama u odnosu na prostor, a svijetlo je još više naglašeno i pada na likove u oštrim mlazevima. U ovoj periodi počima Bonifaziev zreli kolorizam. Sa intenzivnijim bojama on naglašava najvažnija mjesta kompozicije, a te boje onda preuzima diskretno i na drugim mjestima. Cijelo mnoštvo novih boja ulazi sada u njegovu paletu, sa kojima on razrađuje pažljivo sve detalje; materijalnost tkanina ostvarena je kao nikad do sada u njegovu djelu, to se javlja stara venecijanska carpaccicvska ljubav za kostim i dekorativnost, nakon što je prevladan upliv Giorgiona i Palme, a na što je onda nadovezao i Veronese.

Posljednjim godinama četvrtog decenija pripada izgle-
15 da Sv.Konverzacija iz Uffizija, ukoliko je uopće njegova. To je ona lijepa slika sa donatorom, koja se inače pripisuje Palmi, a ima, u tipu Madone, na pr. ,i reminiscenca na Tiziana. Boje su tiše i složene u jedinstvu cijele površine.
10 Pripada ovom razdoblju i niz slika sa svecima, koji su rađeni za pal. dei Camerlenghi. Među njima se ističe Sv.Bern-

hard i Sebastian, sa lijepim aktom ovog posljednjeg sveca
Westphal, 16 u toploj večernjoj atmosferi. Koloristički je ovo djelo izvanredno. A zatim spada ovdje i Krist u Emausu iz Brere, prizor slikan u zatvorenom prostoru, zapravo već žanr-slika u pravom smislu riječi, u kojoj se sve božansko izgubilo u simulaciji. Nastala je iza Pokl.kraljeva, (iza 1536.), jer je šarolikost manja, pikturalna materija porozna, a boje
Prop.IX. 352 ravnomjernije raspodjeljene po površini. A od tog djela pa
Westphal: 18 do njegovog remek-djela: Gozbe Epulonove u Venec.akademiji
Seemann, 617 prošlo je još nekoliko godina sazrijevanja. To je zapravo njegovo remek djelo, jedna od slavnih kompozicija mletačke škole uopće, u kojoj je legenda poslužila kao povod za ilustraciju savremenog života. Simulacija je tu zapravo došla do svog punog razvoja, do tačke u kojoj se ikonografska tema skoro potpuno izgubila, a nov sadržaj nosi zapravo umjetničku formu u sasvim novoj i slobodnoj interpretaciji. Prizor iz aristokratskog života odvija se bez ikakve dramatike i simbolike u tom predvorju, koje bi se moglo nalaziti negdje pred kakvom mletačkom vilom na obali Brente; čak ni epizoda sa prosjakom na desnoj strani i požar u daljini ne mogu da unesu neku dramatiku u idiličnu muzičku scenu giorgioneskog tipa, u kojoj naravno ipak manjka visoka poetičnost legendarnog slikara iz početka stoljeća. Uprkos visokog majstorstva u boji, koja je topla i gusta, oplođena
Westphal, 18 ovim rezultatima Palme i Tiziana, nema u toj slikovitim detaljima tako bogatoj slici, romantične poetičnosti, koja kao da se razvodnila upravo u toj scmptuoznoj ilustraciji aristokratskog života Venecije. I upravo to je osnovna sadržajnost slike: život jednog bogatog venecijanca na ladanju, sa muzikom i kurtizanama. Poetičnost se koncentrira u grupi svirača koji su zabavljeni svojim poslom i sanjarski izolirani od cijele te bogate okoline. Tipovi nisu vulgarni ali ni individualni, nego upravo onakvi kakve je tražila društvena zakonitost tog doba, to su tipovi nekako između Palme i Tiziana, ali ukomponirani u sasvim novu kompoziciju originalne i duboke inscenacije, dotad neviđene u Veneciji. I kolorit je u stvari nov, rezultat duge Bonifazieve evolucije. Vladajući ton je srebrnasto zelen, kako se javlja u Veneciji za zasjenjenog vjetrovitog vremena, ali u sjeni on se zgušnjava u toplo smeđe-crveno. Pojedine intenzivnije boje su kao zahvaćene i uokvirene između zelenkastog i žutocrvenog tona, dakle između jednog hladnog i jednog toplog tona te se u tome i sastoji vanredna usklađenost cijele slike, u kojoj niti jedna boja ne izlazi iz kolorističkog jedinstva. Na žuto-crveni ton pločnika nadovezuju se, naime, svi crveni i smeđi tonovi na haljinama, a svim glasnijim akcentima u prednjem pl nu odgovaraju diskretniji akcenti iste boje u pozadini: na taj je način stvoren prostorni kontinuitet u boji. Taj je slikarski način sasvim drugačiji od Tizianovog, koji bojom naglašava izvjesne određene dijelove kompozicije i s tim načinom Bonifazio stoji između Tizianove i Tintorettove koncepcije boje. U svijetlu također je Bonifazio otišao s ovom slikom daleko iznad Palme: umjesto jakih mlazeva i oštrih kontrasta, svijetlo je sada sasvim difuzno, te su sjene upravo zato blage, a tonsko je jedinstvo cijele slike vanredno.

Westphal,23-25 U tom istom žanru izvedene su mnoge male slike sa pokućstva ili škrinja, kao one ovalne, koje se nalaze u Berlinu i Bergamu, opet sa dubokim prospektom u pozadini. Njihov sadržaj su nejasne alegorije ili anegdote iz tog doba, koje je danas teško dešifrirati. Ali idilični sadržaj tih slika je jasan i bez same fabule; to je Arkadija onog doba, ona ista idilična atmosfera koja ide u Italiji od Poliziana do Sanazarra, prikazana neobičnom finoćom slikarskih sredstava, a vezana srebrnastim tonom za razdoblje Bogatog Epulona.

Kasno razdoblje (1540.- 1553.)

35,36 Drugo njegovo remek-djelo, osobito što se tiče dekorativnog djelovanja, je veliko Navještenje iz Ak., sa Bogom ocem, koji se javlja nad trgom Sv.Marka. Slika je nastala oko 1543/44. Tipovi anđela i Madone su zreli, kao i porozna boja Bonifaciova, kojom on prekriva temeljni ton, te tako postizava zrnatu površinu. Promjena valeura je skoro utrirana do nevjerojatnosti (karmin na haljini Madone, bila u sjenama), svijetlo u širokim plohama modelira likove.

30 U nizu dosad posmatranih radova Pokolj dječice u Betlehemu iz Akademije ispada vrlo neobičan, sa Rafaelovim utjecajima u likovima u dijagonalnoj prostornoj kompoziciji, s vrlo lijepo komponiranim grupama. Ali pravoj svojoj

Prop.IX, 353
Westphal, 32

tematici vraća se opet Bonifazio u Nalasku Mojsijinom iz Brera, koje je također jedno od njegovih najboljih djela. Veselo venecijansko društvo u prirodi pomalo tromo od ljetne vrućine, to je sadržaj slike, u kojoj se cjelina zapravo raspada na nekoliko odjeljenih grupa. Legenda se jedva još primjećuje u tom mnoštvu pojedinosti i likova, koji su ipak raspoređene izvjesnim ritmom i povezane sporednim figurama. Posmatra li se sve osovine i dijagonale pomalo se razbistrava dojam meteža i nepreglednosti, koji smo imali kod prvog pogleda. Ali osnovna vrijednost djela nalazi se opet u tipično njegovom koloru, t.j. u toplom smeđezlatnom tonu, koji varira od svjetložutog preko narančastog do crvenog, samo što je sinteza u smeđem još jača, nego li na svim dosadašnjim djelima. Nastala je vjerojatno ta slika, sudeći po zrelosti boje, oko 1545.

28 Posljednji period Bonifaziova rada počima oko 1545., a označen je s jedne strane pročišćavanjem kompozicije,kakva dolazi do izražaja u maloj slici Posjeta liječnika iz Poldi Pezzoli m.,a s druge strane još većom kolorističkom ljepotom. Ova mala žanr-slika, na kojoj je vanredno finom tehnikom ostvareno kolorističko jedinstvo uprkos jakih kontrasta, je jedna od rijetkih Bonifaziovih slika, u kojoj je ikonografska legende sasvim dokinuta.Isto je tako u kolorističkom smislu vanredno uravnotežena slika nalazak Mojsija iz g.Pitti, te se u tom smislu može označiti kao jedno od njegovih najznačajnijih djela. Čak i kompoziciono ono se razlučilo i uravnotežilo. Likovi stoje slobodno u prostoru okruženi atmosferom.

29

Značajno je, kako vidimo, da u ovom razdoblju (kao i kod Tiziana) četrdesetih godina pobožne slike postaju sasvim rijetke, ukoliko se i slikaju historije i legende, radi se o čistom simuliranju. A ukoliko se i dolazi do slikanja kakve crkvene slike, ona je građena sa istim elemen-
Westphal, 39 tima kao i one iz prvog razdoblja. Tako Sv.Obitelj iz Bridgwater-galerije. Ugođaj večernjeg svijetla i svečana tišina prizora pojačani su onom finom tehnikom slikanja, kakva je došla do izražaja na cassonima, i čine ovu sliku jednom od Bonifazievih remek-djela. Premda ne sasvim od ruke majsto-
34 rove, Poklonstvo kraljeva iz Ak. srodno je po crtežu i koloru spomenutoj slici, kao što je srodna i Sv.Obitelj iz
37 Glasgowa i uopće sve ostale slike ove zadnje faze.

Broj radova koji se pripisuju Bonifaziu vrlo je velik. Dorotea Westfal nabrojila je u svojoj monografiji 186 slika, koja se njemu krivo pripisuju, ne uzevši u obzir one, koje u javnim galerijama neosnovano nose njegovo ime. Uzeti ćemo kao primjer Sv.Konverzaciju iz zb.Colonna, koja je učenička
44 varijanta kakve Bonifazieve ranije kompozicije. Zato govori slabije slikana materija haljina, ruku, ponavljanje nekih tipova i, napokon, zbijena kompozicija likova.

Od slika koje u našoj Strossmayerovoj galeriji vise sa
Katalog 92 oznakom škole Bonifazieve dovoljno je Zaruke sv.Katarine upo-
Westphal, 4 rediti sa kojom odgovarajućom kompozicijom majstorovom da se vidi tvrdoća, ukočenost i vulgarnost učeničkih likova. Slika
Katalog 81 Krist i Samarićanka na zdencu odviše tvrda u likovima i u predmetima je varijanta slike, koja se nekad nalazila u zb.
86 Cremer u Dortmundu. Slab crtež i manirističke kretnje ima velika kompozicija, Preljubnica, iz Strossmayerove galerije. Možemo prostom uporedbom sa bilo kojom slikom Bonifaziovom ustanoviti da se tu radi o radu nekog učenika. To su radovi velike radione ovog značajnog slikara, koji je uprkos Tizianu, ispunio svojim radom četvrti i peti decenij 16.vijeka.

Na osnovi bellinijevske i giorgioneskne podloge znao je Bonifazio ispuniti dekorativno svoje slike isprva plošno, a kasnije i u dubinu. Za razliku od Palme njegove slike vežu čovjeka i prirodu u cjelinu, kao jednako važne dijelove. On se još drži lokalnih boja, ali sve više stremi ka jedinstvenom dekorativnom djelovanju. Povezujući lokalni kolorit sa zlatnožutim svijetlom on sve više naglašava tople elemente svoje palete, sa rijetkim kontrastima hladne plave boje. Za razliku od Tiziana on je, nakon Carpaccia, prvi veliki dekorater 16.vijeka, pri čemu je upotrebljavao legende iz starog i novog zavjeta, a ispunjao ih savremenim sadržajem. Nema u njegovoj umjetnosti patosa Tizianovog ni čulnosti, nema uopće aktova na njegovim slikama. Izgleda da je Bonifazio kao relativno slab crtač izbjegavao crtanje akta, kao

Zgb. Preljubnica pred Kristom

što je izbjegavao i portrete, koji uopće fale u njegovom opusu, kao i u njegovoj školi. Nije on imao ni sklonosti ni dubine za poniranje u karakter čovjeka, ali poetični sadržaj, koji je on stavljao u svoje slike, oblikovao je Bonifazio svojim koloritom velikih dekorativnih mogućnosti. U tome je on znao izdržati pritisak Tiziana i održati se u gradu uz njega. A iz njegove velike botege potekao je dobrim dijelom venecijanski manirizam, ali i nekoliko dobrih slikara kao što su Polidoro Lanziani, Antonio Palma pa izgleda i veliki umjetnik Jacopo Bassano, te čini se, i naš Andrija Medulić-Schiavone.

Vent.IX/3 732 ANTONIO PALMA (oko 1510.- iza 1575.)

je nećak Palme Vecchia, pravi i najvjerniji sljedbenik Bonifaziev, prije označivan kao "Bonifazio II." Umanjujući hromatsko bogatstvo svog učitelja, on produljuje njegove tipove, umrtvljujući im fizionomije. Mnoštvo slika,koje su se nekad pripisivale Bonifaziju, pripadaju zapravo Antoniju, a mogu se prepoznati upravo po ovakvim jednoličnim likovima, obučenim u duge tunike monotonih nabora.

Vent. 735 Iz mnoštva njegovih radova ističu se dva i to u prvom redu Povratak sina razmetnoga iz Gal.Borghese, koja svojim dubokim prostorom i koloritom sjeća na Bonifazijevog Bogatog Epulona. Nema, međutim, u ovoj slici smirene idiličnosti i prirodnih kretnja Bonifazievih, uprkos kolorističkog jedinstvam koje je tu savršeno provedeno. Scena je ipak živa i majstorski ukomponirana u prvi plan dubokog prostora.

736 To nije slučaj sa Vizitacijom iz Beča, koja se inače pripisuje Palmi Starijemu, upravo radi te širine prostora i pejsaža. Ali akademska hladnoća likova rađenih po tipično njegovoj šemi, bez statike,ukazuje na Antonija, koji je već dobrano zakoračio tragom manirizma.

Vent.IX/3 737 POLIDORO LANZIANI (1515.- 1565.)

Nije vezan uz Bonifazia više nego li uz sve ostale savremene slikare, pa i samog Rafaela, kako se to vidi u Sv.obitelji iz Beča. Ali Tizianovi uzori privlače ga sve

740 više, kao na pr. u Madoni sa Isusom i Sv.Ivanom iz Verone. Te tipove, uglavnom u polifiguri,varirao je Lanziani pri-

Katalog, 71 lično bespomoćno, pa tako i na slici iz Strossmayerove galerije, koja u Madoni i djetetu nije nego varijacija spomenute slike iz Verone.

Vent. 743 Nije Lanziani bolji niti kod slika legende. U Nalasku Mojsijinu iz Beča on je razvio sve svoje mogućnosti da izgradi jednu tipičnu pitoresknu venecijansku scenu. Giorgionova poezija tu se očito pretvorila u suhu prozu.

U vodić tb.V **ANDRIJA MEDULIĆ**, zvan Schiavone (oko 1500/10.- 1563.)

iz Zadra, bio je također učenik Bonifazia i jedan od njegovih najplodnijih nastavljača, koji je još više nego li Antonio Palma ušao u manirizam. Doprinijela je tome i činje-
Uvodić 1 nica što je bio i sljedbenikom tipično manirističkog slikara Parmigianina, koga je često podražavao u oblikovanju likova.

Uvodić 2 Gustav Ludwig našao je u mletačkom Arhivu i objelodanio oporuku iz koje saznajemo godinu smrti, dok godina rođenja nije sigurna, kao ni mjesto rođenja. Podatak o tome iz oporuke (Zadar) ne slaže se sa podatkom kojeg daje Ridolfi, kao i drugi biograf iz seicenta, Boschini, Brunelli i Praga tvrde na osnovu nekih pronađenih dokumenata da je Medulić bio doduše "Zadranin", ali iz obitelji porijeklom iz Romagne, odakle bi Meldole kao konetabili došli u Zadar po službenoj dužnosti. Oni čak navode da je dužnost "conestabila" od 1501.- 1527. u Zadru vršio ser Simone Meldola, što se zaista poklapa sa navodima iz objelodanjene oporuke. Osta-
36 je, međutim, činjenica da je Medulić nazivan Shiavon (Slaven) za cijelog svog života teško živio, što se ne bi moglo prihvatiti da je poticao iz plemenitaške obitelji. U tom slučaju nebi se njegovo ime tako variralo: Medulo, Medula, Medalo, Meldola i dr. Osim toga Kukuljević je već 1859. pronašao u Trogiru ime nekog vojnika iz 1436.g.: "Johannis Medulich de Sebenico". Iz toga, dakle, nepobitno izlazi da je Medulićevo ime hrvatskog porijekla.

Probijao se Medulić teško kroz život izučivši zanat u radioni svog kuma meštra Roka, slikara zanatlije, od koga nije mogao mnogo naučiti. Bio je - kako kaže Ridolfi - "čvrste i jednostavne prirode, slijedeći nagon svoje nacije". A ipak je Medulić bio neobično produktivan i ostavio je oko 170 poznatih uljenih slika ; mnoga djela variraju još uvijek u atribucijama prema Parmegianinu, Tintorettu i Bonifaziu.

Nakon njegove smrti tek došla je na glas njegova umjetnost. Kao eminentno manieristička umjetnost bila je akceptirana bez rezerve tek u doba manirizma. Na početku 17.vijeka, dakle u punoj dekadansi venecijanske škole, važio je Medulić kao jedan od prvih mletačkih majstora: odmah iza Tiziana, a ispred Tintoretta. G.1615. Giulio Cesare Gigli u svojoj poemi "La pittura Trionfante" piše za nj :

"Veliki starac što iz Ilirije
K nama stiže, zbog čega je prozvan
Skjavon, da je kao ton i boju
Još imao obris i mišičje,
Najvišeg bi dostao se mjesta,
Među svima što su igda kistom
Baratali, cijenjen i uvažen".

61 A Marco Boschini, historiograf seicenta, naziva ga "quel terribile Andrea, quel gran Schiavon". Ostaje, međutim, činjenica da je već savremenicima i neposrednom potom-

Bio pod utjecajem Parmigianina, učenika Correggiova

stvu upala u oči osnovna mana Andrijina: slabost orteža i nekonzistentnost tijela.

Uvod tb. IV. Proizašao je Medulić zapravo iz škole Bonifazia de Pitati sa kojim je stvarno i imao zajednički smisao za kolorit, kao i pomanjkanje smisla za crtež i formu. Iz tog prvog raz-
Vent IX/4,491 doblja je David i Golijat iz zb.Raggio u Genovi, lijepa slika izgrađena bojom Bonifazia, sa širokim pejsažom, koji sav fosforescira od svijetla, što pada po drveću. Među kasonima, koji se nalaze u venecijanskoj Akademiji, vezan je još naj-
492 više za Bonifazija kason sa mitom Deukaliona i Pirre, sa mekim pejsažom u kome likovi u daljini sve više se kao utapaju i rastvaraju u atmosferi. Ondulirana linija Bonifaziova spaja se sa maniriranom gracijom emilijanaca (Correggia i Parmi-
493 gianina) kao na Sudu Midijinom, u tom malom motivu Arkadije, rasvjetljene toplim svijetlom mletačkog kolorita. Ali već u
495 Pijanstvu Nojinu može se opaziti nervozno luminističko orga-
Uvodić 58 niziranje slike, dok u Jupitru i u Ljeningradu svijetlo već svjetluca u dubini na sasvim njegov način, sa likovima koji su uzeti od Tiziana, odnosno Parmigianina, manirirani u formama, ali sa gracioznošću, koja je bila svojstvena manirističkoj dekadansi. Niže se niz mitoloških scena, koje on s mnogo nervoznog bria gradi brzim potezima penelate. Kao da je od kakvog ranog renesansnog Magnasca izgleda Diana i Akteon, kod
Vent. 499 koje slike on Parmigianinove modele unosi u živ ambijent jedne pećine.

Ali oblici se sve više rastvaraju na tim malim scenama,
501,502 koje on radi u brzini i prodaje sam po venecijanskim ulicama, a u kojima Tintorettov slobodni potez i luministički efekti sve više dokidaju realnost oblika. Heterogeni uplivi križaju se sve više i umnažaju, ali Medulić ipak uspijeva da ih
504 asimilira na jedan vrlo originalan način. Tako se u Porođenju iz Beč-a križaju uplivi Tiziana, Tintoretta sa Veroneseovom arhitekturom. Tizianova boja kao da se rastvara u maniri Schiavona, i teče preko platna zajedno sa rastvorenim formama, a linija ondulira brza i nestalna, dok se površine rastapaju pod uplivom svijetla. Fluidna postaju i ljudska tijela u ovoj voštanoj masi. Na Midovom sudu iz Hampton Courta li-
505 jep je i pun poezije tip Apolona koncipiran uostalom Tintorettovim uzorima, koje on stalno nastoji preoblikovati u smislu Correggiove i Parmigianove sladunjave gracije. Kako je
Uvodić 40 i 41 izravno Medulić znao posuđivati i transformirati tuđe invencije možemo vidjeti iz Sv.Obitelji iz Drezdena, rađenoj po Parmigianinovoj slici iz Uffizija. Ali upravo u tim većim
63 slikama odviše su došle do izražaja slabosti njegova crteža; samo u malim impresionističkim skicama on se kreće kao u svom elementu i može dati sanjive likove, kao u legendama
Vent.512, 513 Psihe iz Akademije. U toj luminističkoj iradijaciji najdalje su možda otišli paneli iz Dublina, koji prikazuju Ljubavnike i Strijelca. Vrhom kista, brzim udarcima, crta on na tamnoj pozadini drhtave figurine u vrtlozima iskričave draperije. A
515 u širokom pejsažu je s istom tom delikatnošću Medulić ucrtao scenu Tobije s Anđelom iz Beča. To je jedan od najboljih i ujedno najtipičnijih njegovih radova, improviziranih uvijek u brzini i bačenih na dasku s bezbrižnošću i lakoćom, sa ko-

jom su pompejanski slikari bacali na zidove Pompeja svoje
impresionističke figurine.

Ima cio niz slika, koje pokazuju osobit dodir sa
Vent umjetnošću Tintoretta. Možemo kao primjer uzeti Suzanu iz
Richmonda, u kojoj je sve vazdušasto i dekomponirano, kao
da se sastoji iz velova, sve je neodređeno i rastvoreno u
520 svijetlu. Izraziti biljeg Tintorettov u tipovima i načinu
slikanja nosi Koncert iz Verone sa lijepom scenom djevoja-
ka što koncertiraju oko orgulja, sa mnogo gracije i deli-
katnosti zlaćanih tijela na tamnoj pozadini.

Kroz to svoje eklektičko asimiliranje Medulić je za-
držao svoju nervoznu personalnost i poetičnost onog arka-
526 dijskog cinquecentističkog nastrojenja, koje izbija iz tih
njegovih idila, kao što je Diana i Akteon iz Oxforda. I u
527 religiozne slike on unosi tu profinjenu delikatnost sa slo-
bodom Tintorettovskog udara i sa precioznošću jednog deka-
denta. Sve su te sličice kao improvizirane, ali uvijek sa
528 autentičnim lirskim sadržajem, dok u svojim većim kompozi-
cijama on je bez sumnje jedan od inicijatora venecijanskog
manirističkog baroka. Ta barokna uznemirenost sa herojskim
Uvodić 62 impetusom vidljiva je na njegovom Tondu u Marziani. Ali dok
su tu oblici još čvrsti i definirani, u Poklonstvu kraljeva
61 iz Ambrosiane, oblici su sasvim nekonzistentni, kao bez ko-
stura. U tom djelu on je najbliži onoj fazi Jacopa Bassania,
u kojoj se ovaj nalazio pod uplivom Parmigianina; sve je ne-
mirno i pokrenuto čak i kolumna je barokno zavijena, a gru-
pa na desnoj strani je zapravo čvor teško razlučivih vijuga,
bez obzira na korektnost crteža. Ono što je najbolje na toj
slici, to je kolorit, sočan i usklađen uprkos neke prirodne
anarhičnosti. Virtuoznost njegova kista je sasvim nedisci-
Uvod 43 plinovana. Nikad nije izučavao solidno umjetnost crtanja,
premda je u izvjesnim fazama direktno imitirao Tiziana, ka-
ko to pokazuje njegov Samson što ubija Filistejca iz pal.
Pitti, koji je rađen izravno prema Tizianovom tondu u S.M.
42 della Salute. Sa kakvim je impetusom on mogao slikati pri-
59,60 rodu pokazuju njegova dva divna pejsaža iz K.F.M., koji fan-
tazijom, širinom i bogatstvom motiva nadilaze svo mletačko
pejsažno slikarstvo prije njega. Ima u tim vedutama tekton-
ske solidnosti, a i impresionističke senzibilnosti jednog
Magnasca. Sve te svoje pejsaže ilustrirao je po ondašnjem
71,72 običaju legendama i mitološkim prizorima, kako je radio i
na svojim cassonima. Mnogi od tih cassona rađeni u najsret-
nijim trenucima imaju kvalitetu najvišeg majstorstva, kao
oni u Turinu, koji su dugo vremena bili pripisivane Tizianu.

Još očitije nego li u slikama vidi se u grafici Medu-
1,2 lićeva ovisnost od Parmigianina; od njega je on preuzeo na-
čin gradnje ljudskog tijela i kao pravi manirista hipertro-
11 firao tu maniru. Nastaje tako Medulićev tip žene snažnih
podlaktica i raširenih prstiju, koji se može naći na mnogim
njegovim bakropisima, tako na pr. na lijepom listu Obrezova-
nje. Opstoje se kod obih umjetnika i drugi likovi, tako ti-
povi staraca razbarušene kose, a i sličnost tehnike je veli-
ka. Međutim, kasnije Medulić napreduje u slikovitosti, u

obrazovanju prostora zasjenjivanjem pozadine. Novo što on
Uvod, 7 uvodi nakon Parmegianina to je suha igla, koja jedva da je
prije njega bila u Italiji upotrebljavana. Tim dubokim ti-
skom on je u stanju da obogati ekspresivnu snagu dotadanje
9 tehnike, da razradi planove i obogati slikovitost listova.
Radove je potpisivao na razne načine što je prouzrokovalo
zabunu i mišljenje da postoje u stvari 2 majstora: Andrea
Meldolla i Andrea Schiavone. To je smatrao već Pietro Zani
u djelu "Materiali per servire alla storia dell' incisione",
a to je preuzeo i Adam Bartsch u "Le Peintre Graveur" 1818.
g. To je mišljenje u novije doba odbačeno, ali još nije pot-
23 puno rasvijetljen i obrađen problem ovog opusa, koji je ipak
u stilskom pogledu cjelovit i povezan tolikim zajedničkim
karakteristikama.

Dok je taj Medulićev opus bakropisa zanimljiv najviše
po svojem tehničkom značenju, dotle su mnogo bolji njegovi
33 malobrojni crteži ugljenom, tušem, grafitom ili kredom, a
lavirani bojom ili tušem, sa često, bojom ili kredom, jače
35 naglašenim svjetlijim dijelovima. Na taj način Medulić dobi-
ja široku gamu svjetlo-tamnog u čemu on iživljava svoj smi-
sao ~~na~~ luminističku slikovitost, koju je razvio pod uplivom
Tintoretta. U toj slikovitosti on kao tipični manirističke
umjetnik traži sasvim izvanjske, formalističke efekte, koji
39 tako očito dolaze do izražaja u njegovom zanimljivom crtežu
"Posljednja večera" (Louvre), gdje se cijela drama pretvori-
la u iskričavo svjetlucanje na kosama i draperijama.

Od njegovih mnogobrojnih fresaka ostala su sačuvana
samo 3 tonda, koja je po Tizianovoj preporuci izradio u San-
sovinovoj biblioteci. Tri freske, koje su se nalazile u apsi-
di zadarske katedrale, uništili su zbog golotinje kanonici
1754., a propale su i dvije freske u Šibeniku : Ulaz Mlečana
u Šibenik u Loži i Posljednja večera u refektoriju dominik.
samostana. Sve što se kod nas nalazi jesu dvije male slici-
ce u Strossmayerovoj galeriji (vl. Galerije umjetnina u Spli-
tu) i jedna u galeriji Benka Horvata.

Ne na Bonifazia, nego na Giov Bellinija nadovezuje se
jedan od značajnijih slikara 1. pol. venec. 16. vijeka

GIOVANNI BUSI, CARIANI (1480/90.- iza 1547.)

koji je, međutim, sa velikom asimilatorskom snagom
Vent. IX/3, 282 znao prihvatiti utjecaje Giorgiona, Lotta, Palme, Pordenona
i Tiziana, ali dostići neke od svojih uzora znao je tek u
portretu i u pejsažu.

Njegovo porijeklo od Bellinia, Lotta, pa i Previtalia
(iz Bergama) vidljivo je na teškoj slici Sv. Konverzacije iz
Venecije, slici nezgrapnih forma, u kojima pokušava da imi-
Seemann, 139 tira Palmin drapegiamento. Još arhaički detaljizirano treti-
Berken, 288 ranje pejsaža u prednjem planu vidi se na Madoni sa Sv. Eli-

zavetom iz gal.Corsini u Rimu, lijepo, ali i pomalo tvrdo rađenoj slici, lijepe intimnosti. Među najbolja djela iz njegove ranije faze spada velika slika iz Brere Madona sa
Vent. 283 7 svetaca, koja je nastala vjerojatno oko 1515.g., na kojoj su najbolji elementi pejsaž i neka karakterna lica svetaca. Slikanje materije dostojno je Lotta na ovom remek djelu,ali igranje s pojedinostima i ornamentima kao da ukazuje na njegovo lombardsko porijeklo. Način portretiranja preuzima on
286 od Lotta, te razvija u tome vanredna moć karakteriziranja. Naprotiv, kako je nemoćan kad se radi o komponiranju velikih likova vidi se Sv.konverzaciji iz akad.Carrara u Bergamu, koju sve kolorističke virtuoznosti ne mogu da spasu,niti one u tom neorganizovanom metežu mogu da dođu do izražaja.
289 ja. Vulgarizovanje Palminih tipova provodi Cariani u cijelom
291 nizu religioznih slika. Tek ponegdje on zna da u tom žanru nađe neke delikatne momente kao na Madoni sa vjernikom iz Bergama, ali i na toj slici najbolji dio je pejsaž u daljini. Ali u svoj veličini javlja nam se Cariani tek u jednoj
Bercken,tb.XI. slici, koje atribucija nije sigurna, a nalazi se u staroj Pinakoteci u Münchenu, a u kojoj dominira lijep planinski pejsaž sa fantastičnim stijenama u pozadini. Koliko raznolike utjecaje je mogao asimilirati ovaj tipični eklektik,vidi se iz Portreta iz Ak.Carrara u Bergamu, koja ukazuje na nje-
Vent. 298 mačke uzore i zatim Portret mladića iz Berlina u načinu Gior-
300 giona sa sanjalačkim i bolećivim licem. Dalje od Giorgiona
301 prema Sebastianu del Piombu vodi nas lijepi Portret iz Chatsworths, tamnog karaktera, ali vanredne slikarske obradbe,sve
302 do sumračnog pejsaža na lijevoj strani. I opet je pejsaž onaj elemenat, koji daje svu ljepotu slici što,pod naslovom Žena u pejsažu, visi u Berlinu. U širokoj panorami priča slikar o mnogim detaljima, o kući, rijeci, slapovima, sa lijepom atmosferom iznad brijegova, dok se oluja zgušnjava nad kaštilom na lijevoj strani, kao u Giorgionovoj Tempesti.Opet
303 je Giorgione prisutan u Sviraču lutnje, ali više u izvanjskim elementima nego li u samom psihološkom sadržaju vulgarne fizionomije. Cariani je opet vulgarizirao giorgionovsku inten-
306 ciju u Portretu žene iz Ak. Carrara, koji je slikan sa svom virtuoznošću njegova kista.

Upravo toj vanrednoj sposobnosti svog kista, tom zanatskom svom umijeću ima zahvaliti Cariani što je mogao slijediti najrazličitije pravce i načine od Giorgiona do Savolda. Ali prava polazna tačka je opet Giorgione, od koga je prihvatio sjajnu boju i širinu penelate, sfumature i širinu oblika, preko kojih elemenata je Cariani i postao slikar venecijanskog cinquecenta u pravom smislu riječi.

ROCCO MARCONI (dj.1504.- 1529.)

polazi također od Bellinia, ali izgleda da je učio i
Bercken, 229 kod Palme. Ostavio je veliko mnoštvo slika većinom na temu
Prop: IX., 354 "Preljubnice" . Ali njegovo remek-djelo Snimanje s križa nalazi se u venec.Akademiji. Razni uplivi iz prvih decenija 16.vijeka križaju se u njegovoj umjetnosti.

Vent.IX/3,308 BERNARDINO LICINIO (oko 1489. iza 1549.)

Osrednji slikar porijeklom iz Bergama, sljedbenik Pordenona, a donekle Palme i Tiziana, ima u venecijanskom slikarstvu izvješno značenje kao slikar portreta. Od svojih je uzora naslijedje solidnost modeliranih oblika i toplinu puti, ali pomanjkanje snažnije mašte nije mu dozvolilo da se uzdigne iznad prosječnosti: njegovi likovi bezizražajnih očiju naliče jedni na druge. Najbolji njegov portret možda je upravo Stefano Nani, sa sanjalačkim licem ranog Tiziana
310 iz giorgionovske faze. Veza sa Pordenoneom očita je na oltaru iz S.Maria dei Frari sa sirovom plastičnošći. Htijući dati života tim glavama postizava Licinio samo grimase, dok se tijela tiskaju u uskom prostoru. Tako se njegovi portreti gube zapravo u naturalističkom transponiranju modela, sasvim nebitnih osebina i dekorativnih momenata na tkaninama. Pravi njegov specijalitet je grupni portret. U najboljoj
316 slici tog žanra, i Obitelji brata Ariga iz Gal.Borghese, on je još uvijek mrtav u psihologiji lica uprkos nekog oštrog ali statičkog karakteriziranja Beživotno zbrajanje slučajnih karakteristika ostaje uvijek kod Licinia na razini naturalizma.

Vent.IX/4,sl.1.LORENZO LOTTO (1480 - 1556),

je jedan od najboljih mletačkih slikara prve polovine 16.vijeka i vrlo zanimljiv umjetnik po svojoj evoluciji od quattrocenta do manirizma. Već u svom vjerojatno prvom djelu, Danaji , on ispunja arhajske oblike jednog Jacopa de Barbari tipično svojom lottovskom gracijom, a uloga pejsaža također ukazuje na specifično njegove karakteristike. Formirao se Lotto u radioni Alvise Vivarinia, da se kasnije razvije pod uplivom Bellinija i Giorgiona. Njegov lijepi sv.Jerolim iz Louvra pokazuje nam ga u stadiju oko 1500.g. Mali lik uklopljen je u samoću divnog pejsaža, koji se prelama u planovima prema dubini, a konstruiran je solidnošća koja podsjeća na Mantegnu i Antonella da Messina, ali ukazuje i na blizinu Giorgionovu. Delikatnu fantaziju Lottovu, ali i pridržavanje uz šeme Alvisea i Giov.Bellinia pokazuje pala iz Trevisa (S.Cristina) 1506.g. Ta ista linearna eleganca i delikat-
4 nost vidljiva je u Portretu Mladića iz Beča, kojeg Venturi
Prop.IX., 342 stavlja u ovo razdoblje, jer po svojim strogim stilskim karakteristikama i trijeznim hladnim koloritom zaista je bliži Antonellu, nego li Giorgionu. Treba k tome pridodati i oštru karakterizaciju. Slikan sažeto i jednostavno ovaj bečki portret je ne samo jedno od najboljih djela rane Lottove faze, nego i ovog venecijanskog razdoblja uopće.

Ima u tom ranom razdoblju još mnogo tvrdoće, kao u tvr-
10 do quattrocentistički koloriranoj Sv.Konverzaciji iz gal.Bor-
Seemann, 153 ghese, sa dürerovskim sv.Jerolimom. Prelom u tom razvoju o-
Vent. 5 značava pala iz Recanati sa patetički uzdignutom Madonom i humorističkim venecijanskim motivom anđela na podnožju. Ali

tek jedna od predela te slike, koja prikazuje prizor kako
Vent. 9 Sv.Dominik pali heratičke knjige, pokazuje Lotta na vrhuncu razvoja, sa rafiniranim tonalitetima između crvenkastog, crnóg i bjelokosnog. Tek u dubini dobija ova vanredna vizija svu čarobnost jedne neodređene rasvjete između žutog sunčanog svijetla i prvog večernjeg hladnog mjesečevog osvjetljenja. Njegovo vanredno osjećanje prirode i njenih fenomena stavlja Lorenza Lotta uz bok samom Giorgionu.

Kako je Berenson pokazao u svojoj monografiji, od 1509. do 1512. L.Lotto se nalazi u Rimu gdje radi u Vatikanskoj palači. U Gal.Colonna nalazi se njegov Portret kardinala
12 Pompeja Colonna u napetoj pozi jednog snažnog i nervoznog temperamenta. Sama arhitektura portreta i mirno rasuto svijetlo odaje upliv Rafaelovih portreta. U kompoziciji taj je
13 upliv očit u Depoziciji iz Jesi-a iz 1512., te u cijelom nizu drugih djela.

Nakon toga vraća se Lotto na sjever i od 1513.(?) do 1525. ili 28. nalazi se on u Bergamu. Postaje na neki način
20 provincijalac i, daleko od Venecije, njegova se umjetnost razvija u posebnim i često vrlo bizarnim oblicima, spajajući često najrazličitije uplive. Tako nastaje već 1516. velika Oltarna slika iz S.Bartolomea u Bergamu. Šema venecijanske oltarne slike razvila se tu u novom odnosu prema daleko grandioznoj arhitekturi. Sve je u pokretu na toj slici, koje se vrijednost i sastoji u nekoj slobodnoj ondulaciji masa, u treperenju svijetla na vitkim likovima i delikatnim sanjarskim licima. Ipak cijela ova velika kompozicija izgleda kao da je rasuta u pojedinostima, cjelini fali unutrašnja snaga, koja bi sve te pojedinosti sintetizovala. U doba visokorenesansnih oblika del Sarta, Tiziana i Rafaela, Lorenzo Lotto sniva ove delikatne likove i oblijeva ih prozirnim srebrnastim svijetlom. U predelama se, u igri svijetla i
22,23 sjene, te u kontrapostu, još naziru tragovi giorgionizma, uprkos oštre dramatičnosti fizionomija. U to je doba Lotto
25 dosegao vrhunac svojim pitoresknim dekorativnostima, koje se mogu u punom sjaju vidjeti na Portretu dame iz Ak.Carrara u Bergamu. Sa pozadinom mjesečine sva precioznost materije i diafane puti svjetluca na portretu ove nelijepe žene. Ta ista virtuoznost slikanja, prozirnost boje i mekoća tka-
27,28 nina čini palu iz Sv.Bernardina u Bergamu iz 1521. jednom od najboljih njegovih radova. Pod zastorom, kojeg drže anđeli, sjedi na visokom tronu Madona lottesknog lica; dolje su u živim atitudama raspoređena 4 svetačka lika, dok mali anđeo piše na alabastarskoj pozadini mramornog bloka. Svijetlo kao da isijava iz materije, ali to nije toplo i crvenilom ožareno svijetlo Tizianovo, nego neko blijedo flucresciranje u boji, koja sjeća na mjesečinom osvjetljenu bjelo-
Prop.IX, 348 kost.

Vent. 29 Sličnu temu varira Lotto u Oltarnoj pali iz S.Spirito, samo što je gornji dio razvijen u velikom polukrugu oko golubice, sa vijencem anđela uzvitlanih na način Correg-

Vent. 30,31 giov i ujedno sa gracijom i fantazijom ovog majstora. Razbi-
jena i nemirna kompozicija donjeg dijela čini da se slika
ne može doživjeti u cjelini. Nedostaje, očito, Lottu ona
klasična struktura - firentinske kompozicije, te venecijan-
ski majstor, izbačen u Rimu vrlo rano iz svoje giorgionesk-
ne faze, ne može, između Venecije, Emilije i Rima, da nađe
sigurnost jedne stroge i uravnotežene vizije.

33 Ta ista kompozicиona manieristička nesigurnost očita
je u mnogim slikama tog razdoblja, kao u Rastanku Kristovu
34 od Majke, uprkos divne atmosfere u velikom trijemu, te u o-
noj Sv.Konverzaciji, koja se nalazi u zb.Piccinelli u Berga-
mu, sa divnim likom sv.Roka na lijevoj strani. U portretima
postiže on, međutim, lakoćom čvrstinu monolitne strukture,
36 kao u prekrasnom Portretu protonotara Giuliana u Londonu. Ra-
37 finiranost i virtuoznost slikanja materije ne mogu ipak iz-
dići Zaruke sv.Katarine iz Bergama (ak.Car.) do velikog u-
mjetničkog djela: sve je to više neko igranje sa temom i
oblicima, nego li koncentriranje pažnje na sadržajnost te-
Seemann, 504 me. Tema služi toj istoj artističkoj igri i na Zaručnicima
iz Prada; sva bizarna precioznost likova i detalja ne može
da sakrije tupi i apatični izraz fizionomije. Ali u tome se
i očituje neujednačenost ovog snažnog umjetnika, koji je če-
sto znao podleći čisto formalističkom igranju slikarskim
formama. Treba, međutim, potražiti njegove prave kvalitete
Vent. 40 već u slijedećem djelu: "Obitelj" iz Nat.gal., gdje je Lotto
stvorio, kao nitko dotad u Veneciji, intimnu familijarnu
scenu jedne obitelji kod prozora, sa lijepim melanholičnim
ugođajem. Poetičnost morskog pejsaža, koji se vidi kroz
prozor u sairaju, daje cijelom prizoru intonaciju i sadr-
žajnost.

Ta ista melanholična osjećajnost izbija iz mnogih nje-
41 govih portreta, tako iz portreta Učenjaka iz Roviga, a još
više je naglašena u remek-djelu srednjeg razdoblja, u Plemi-
42 ću iz Budimpešte. Nervozna i pokrenuta narav Lottova vidi
43 se u načinu kako on zahvaća ličnost i kako je modelira i o-
življuje mimikom i gestom.

47 Za vrijeme tog svog dugogodišnjeg boravka u Bergamu,
Lotto je u okolici, u oratoriju Suardi u Trescorre, islikao
ciklus fresaka iz života sv.Barbare, Klare i Magdalene, smje-
stivši svetice i ostale likove u pejsažu, kao kakve žanr-
scene. Isto tako su pune neposredne životnosti, kao slike
51 realnog života, njegove freske iz života Bogorodice u S.Mi-
chele al Pozzo Bianco u Bergamu, nažalost jako oštećene.

G 1526. Lotto se nalazi u Markama, u Jesi. Nastaje Ma-
53 dona iz S.Francesco in Monte, i odviše precioznа za osrednju
sadržajnost, koju nosi u tim rafiniranim oblicima. Zatim u
54 S.Floriano Navještenje na sportelima, sa pokrenutim figurama
i nemirnom rasvjetom. Od portreta tog vremena ističe se apso-
56 lutnom giorgioneskním osjećajem Mladić iz Castel Sforzesca
u Milanu. Slikovitost se tog djela takmiči sa djelima najbo-

ljih majstora mletačkog cinquecenta, kao što se i duševnost
Vent. 57 Plemića iz Beča može mjeriti sa najboljim portretima Tizianovim. Ove godine uopće spadaju u najsretnije razdoblje Lot-
59 tovo. G.1528. nastaje Sv.Konverzacija iz Beča, remek djelo koje sintetizuje najbolje njegove kvalitete. Ova Madona, koja sjedi pod stablom na pol zasjenjena lica sa prozirnim velom, je jedna od najdelikatnijih figura venecijanske škole, a cijela slika je svijetla u lakim bojama, na kojima igraju još lakše sjene. Plavo se ponavlja najčešće u tom rasvjetljenom pleinaireu, a izmjenjuje se sa violetnim i crvenim od draperije do draperije, po kojima poigrava svježi vjetar, što se osjeća u krošnjama, u oblicima.

61 Nema te intimnosti u divnom interieuru Navještenja u Recanati (1528.), gdje je scena pokrenuta do groteskności, a slikana onom njegovom tipičnom lakoćom, ali ujedno i bez
63 osobite dubine. Fali ta dubina i u glasovitoj slici, Trium**f**
Prop.IX, 350 nevinosti iz gal.Rospigliosi u Rimu, sa jedinim aktom, kojeg je Lotto naslikao modelirajući mliječnim svijetlom, koje na tipično Lottov način dodiruje jedno krilo golubice što strši iz sjene.

Vent. 64 Najbliže Tizianu je slika koja se nalazi u crkvi del Carmine u Veneciji, a prikazuje Sv.Nikolu u Gloriji, sa neobično toplim koloritom. Ono što je najljepše na toj slici to je noćni pejsaž u donjem dijelu, potpuno samostalan kao po sebi dovoljna cjelina, jedinstven u to doba u Veneciji. Nastala je ta slika odmah nakon dolaska u Veneciju (1529.), kad je Lotto pao pod neodoljivi čar Tizianove umjetnosti, ali ostao ipak u okviru svoje palete (plavi i sivi tonovi).
65 Nakon toga nastaje 1530. Sv.Lucija pred prokonzulom u Jesi, djelo neobično finog luminizma i slikovitosti (dovoljno je
67,68 zapaziti motiv crnice sa dječakom u lijevom uglu). U predelama Lorenzo Lotto zabavlja se prekrasnom simulacijom i slika prizore sa volovima na ulicama, u kojima su prostori i volumeni izgrađeni upravo impresionističkim sredstvima jednog cinquecentističkog Guardia. To je Carpacciova naracija
66 ispričana virtuoznošću zrele venecijanske škole nakon Giorgionea, Palme i Tiziana, virtuoznost njegove igre sjena, slikovitost detalja i njihov lirizam čine od tih slika mala remek-djela unutar njegova opusa.

U portretima uspijeva redovno Lotto da spoji svoju du-
69 boku psihološku opservaciju sa vanredno finom izvedbom. Tako u Plemiću iz Gal.Borghese, sjetnom liku čovjeka u crnoj odjeći. Slijedi Preljubnica iz Louvra. A iz tog doba (1531.)
71 je veliko njegovo Raspeće u Monte S.Giusto, sa fantastičnom kompozicijom rasvjete i masa, s prekrasnim likovima iznad kojih su u oluji bačeni križevi sa tijelima, koji kao da izgaraju u svijetlu poput baklja. Među ostalim djelima nastalim u ovom plodnom razdoblju spomenut ćemo Sv.Obitelj iz Ak.Ca-
75 rara iz 1533., svu u zmijolikim linijama i lijepim pejsažom, koji se nazire kroz rastvorene grane, ili sliku iz Louvra,
79 koja prikazuje momenat Očitovanja božanstvene prirode Isuso-

ve, opet u vanrednoj igri sjena i srebrnastih odbljesaka. Njegova gama bijelih tonova odaje vanredno delikatno slikovito osjećanje ovog majstora, koji je 1539. izradio veliku
Vent. 82 oltarnu sliku Madona od Rozarija u S.Domenico u Cingoli, sa
87,88 vanrednom ljepotom detalja, i sa tondima od kojih je svaki jedno malo remek djelo za sebe. Vrlo neobičan i bizaran u
90 kompoziciji je Sv.Antonin iz S.Giov. e Paolo iz 1542.u ho-
91 rizontalnim planovima, dok je Madona iz Ancone opet klasična u kompoziciji uprkos pokrenutih prednjih likova i anđela, kao i oblaka na nebu. Virtuoznost vođenja svijetla, daje dubinu prostoru i plastičnost likovima.

Napušta Lorenzo Lotto osciliranje kompozicije i meko-
92 ću ranijih portreta za volju strukturalne solidnosti i spontanosti u t.zv. Febu iz Brescie, koji se nalazi u Breri. Tu je on u apsolutnoj vezi sa slavnim portretistima Brescie i Bergama u trijeznosti opservacije karaktera, kao i u harmo-
93 niji boja koje su vezane jedinstvenim svijetlom. I njegova Žena, navodna Laura da Pola daje neočekivano trijezan i ozbi-
Seemann, 276 ljan dojam, uprkos raskoši na draperijama. Odnos inkarnata prema bojama pozadine i okoline je takav kakav je rijetko dostignut u portretnom umijeću Venecije, a biserna atmosfera drhti u sjenama i oživljuje cio prostor, u kome se prelivaju najljepši kromatski odnosi venecijanskog cinquecenta.
94 Još dublju humanost nalazimo na portretu Starog plemića iz Brere. To je najbolji primjer visoke Lottove umjetnosti u posljednjim njegovim godinama sa prozirnom bojom i životnošću inkarnata, kakvog se rijetko susreće. Pogled je umoran i koncentriran, ruke nervozne i kao dematerijalizirane, cio lik holbeinovski cjelovit.

G.1552. ide Lorenzo u Loretto, gdje je proživio posljednje 4 godine života. Izgleda da tom razdoblju pripada u crtežu i kompoziciji već sasvim rasklimana Pietá, iz Bre-
96 re, kao i ekstatični Sv.Jerolim iz Gal.Doria u Rimu. A pri-
100 pada tom periodu i Strijelac iz Kapitoline, u kome on nalazi svoje diskretne harmonije portreta iz Brere. Teže je međutim ustanoviti kojem razdoblju pripada Portret mladića sa gušterom iz venecijanske Akademije prekrasan primjerak njegove umjetnosti, atribuiran u novije vrijeme.

Ta umjetnost ujednačenih i zastrtih boja, pored Tizianove, znači velik i samostalan elemenat u mletačkom slikarstvu 16.vijeka. Emigriravši iz Venecije i asimiliravši izvjesne emilijanske uplive, on je prenio ogromno iskustvo Venecijanaca u Lombardiju, gdje je poglavito na toj bazi nastala velika škola Brescie i Bergama. Od, u suštini dekorativnog, kolorizma Venecije on prelazi kroz svoj emigrantski život do krajnjih impresionističkih mogućnosti cinquecenta, od bogatog gustog Tizianovog kolora do prozirne lakoće svijetlih boja. Nema nikad u njegovim slikama apsolutne sjene, sve je prozirno treperenje atmosfere. Tizian je vruće ljeto Venecije, a Lotto - veli Venturi - je proljeće svježih tratina. "Proljeće vlada u njegovim Svetim konverzacijama, između snježnih anđela i u plavo obučenih Madona; proljeće se smije u prostranim pejsažima, u prorijeđenim grmovima ruža ! Samo tkivo mesa tanko je i prozirno poput latica cvijeća."

PARIS BORDONE (1500.- 1571) .

je umjetnik osrednje snage, ali u posjedu visokog umje-
ća mletačke škole, koji oscilira između upliva Tiziana, Por-
Vent.IX/3,684 denona i Brescie.Njegova najstarija poznata slika je ona iz
Lovere, a pokazuje vezu sa oblicima Lotta i Tiziana, već pot-
Vent. 686 puno asimiliranim. Tizian vodi Bordona i u portretnoj umjet-
nosti; tako u Portretu iz 1523.g., koji se nalazi u Münche-
nu. U svima vrstama ovaj slikar stoji potpuno u okviru tada-
njeg mletačkog načina. Njegove Sv.Konverzacije kao ona iz
687 Gal.Giovanelli u V.,rađene su potpuno u šemi Tizian-Palma-
Bonifazio.

688 Odvajanje od Tiziana pokazuje Silazak Sv.Duha iz Brere
iz 1525.,i ujedno razvoj Parisovih likova u pravcu Savolda,
dok neka lica podsjećaju na Moretta. Jaki kontrasti (preja-
ko koncentriranje svijetla na licima, na pr.) i naglašavanje
691 arhitekture još više ga vežu uz Lombardiju. Slijedi to isto
na portretima tako na Dojilji iz kuće Medići iz Gal.Pitti,
koja sjeća na Pordenona, a čak u pozadini njegovog Sv.Jurja
693 iz Vatikane javlja se arhitektura sa figurama. Inače upravo
ova slika, koja u Vatikani visi među remek-djelima mletačke
škole, pokazuje domet kao i granice Parisa Bordone: lik dje-
vojke potpuno je, razmjerom i bojom, pogrešno postavljen u
prostor, sav Tizianov nauk o kolorističkom i tonskom jedin-
stvu slike, kao da je zaboravljen. Ali u to doba ima još u-
696 vijek Tizianove oblike Scena zavođenja iz Brere, kao i osta-
699 li neki portreti, dok Čovjek sa pelicom iz Uffizija ukazuje
na Lotta.

701 Nakon toga radi Paris Bordone svoje remek djelo Predaja
prstena, veliku scenu usred arhitekture, u kojoj po prvi Pa-
ris ovija gustu atmosferu zasićenu žutim svijetlom zalazećeg
sunca; ono treperi na brokatu, na licima i na pojedinostima
702 i daje vanrednu iluziju dubine prostora, pojačanu k tome i
linearnom perspektivom. Ali za razliku od tizianovski jedno-
stavno slikanog dječaka u prednjem planu, opaža se na osta-
lim figurama neko grafičko ucrtavanje zavijenih i kompliku-
vanih linija, koje razbijaju jedinstveno doživljavanje sli-
ke, dekoncentriraju i odvraćaju pažnju na manje važne momen-
te radnje.

Istu toplu atmosferu vidimo na prekrasnom njegovom Na-
vještenju u Sieni, koje je u stvari simulacija tog ikonograf-
skog motiva sa sadržajem jednog lijepog predvečerja na dubo-
koj verandi, u pozadini koje vidi se pejsaž u smiraju. Rasi-
704 jan u kompoziciji zavoja i krivulja je "Krist među doktori-
ma" (zb.Gardner u Bostonu), a isto se ponavlja u Krštenju
Kristovu iz Brere, na kome se i mišići na tijelima i pejsaž
uvijaju u krivuljama, koje uništavaju umjesto da grade jedin-
709 stvo vizije. A već duboki pad Parisa Bordona možemo zapaziti
712 na Mrtvom Kristu iz Pal.Ducale, dok neki od njegovih posljed-
njih ženskih portreta, kao onaj iz Nat.gal.,sav u jeftinim
izvanjskim efektima, prate to naglo opadanje umjetnikove sna-
713 ge. Napokon manirizam potpuno zahvaća Parisa u "Slavi raja"
(Ak.), gdje njegova bespomoćnost u velikoj kompoziciji dola-
zi u potpunosti do izražaja.

U okviru mletačke škole razvija se tokom prve polovine 16.vijeka velik broj manjih slikara, koje ćemo preći na taj način što ćemo spomenuti bar koje od njihovih najboljih djela. Tako ćemo od

Vent.IX/3,319 DOMENICA MANCINI

spomenuti njegovu Madonu iz Lendinare iz 1511, rađenu
322 u Giorgionovom duhu, te njegov lijepi Portret iz Ermitagea, plemenit u čitavoj koncepciji i nov u popratnim elementima arhitekture, tako da je teško vjerovati da se tu radi o djelu iz 1512.g. Ukoliko je autorstvo Mancinia sigurno, može se ovog slikara smatrati dobrim nasljedovačem Giorgiona. Stvar je, međutim, vrlo sporna.

Zatim je tu Giulio Campagnola, koji sa svojim bakrore-
324-334 zima živi u svijetu Giorgionovu, te Domenico Campagnola, ko-
338-340 ji je također rezao u bakar motive takvog karaktera, ali i
345 slikao mnoge slike, kao onu tizianovsku Oltarnu palu iz Praga. I on kao i Giulio ostavili su mnoštvo osrednjih fresaka
341-343 u Scuola del Santo u Padovi. U toj istoj Scuoli radio je Gi-
359-361 rolamo del Santo, koji je i inače u Padovi ostavio mnogo svojih radova. Domenico Capriolo pripada također tom užem
371 Giorgionovom krugu, što je vidljivo već u njegovom Poklonstvu Pastira iz Trevisa.

375 LORENZO LUZZO, Morto da Feltre (r.prije 1527.) ,

došao je u Rim krajem XV. vijeka G.1505. studira u Firenzi kartone Leonarda i Michelangela, a Vasari tvrdi da je 1508. pomagao Giorgionu na freskama na Fondaco dei Tedeschi. Njegova prva poznata slika iz 1511. je Madona u Berlinu, koja pokazuje zaista Giorgionove oznake, premda samo izvanjska. Boja je glatka i staklena, sa nekim ljubičastim akcentima, koje, uz skrletno crvenilo, ne spadaju u giorgionovsku paletu. Interesantno je spomenuti da je Luzzu bila od
381 nekih pripisana glasovita slika iz Gal.Pitti: Tri ljudske dobi, naravno sasvim bez osnova. - ona je Lottova.

\-\-\-\-\-\-\-\-

VIII. SLIKARSTVO U FRIULU

kao pozadina Venecijanske škole retardira dugo vremena, te se tek u 16.vijeku sa Pordenonom ukopčava aktivno u mletačku školu. Prije njega javio se u Friulu samo jedan značajniji slikar i to

Vent.IX/3,382 MARTINO DA UDINE ili PELEGRINO DA SAN DANIELE (1467.- 1547.)

Javlja se prvi put 1494. u velikoj retardaciji sa svojom oltarnom slikom iz Udina, više sa uplivima iz Vicenze (Montagna i Cima) nego li iz Venecije. To je još zapravo
rad kao u intarziji sa čvrstim linijama i konturama, sve su
383 površine šarolike i ukrućene. Iz 1498. je apsida crkve Sv.
385 Antonia u S.Daniele sa freskama koje još odišu arhaizmom u
oblicima i u dekorativnom efektu. U toj istoj crkvi on je
kasnije, u svom apogeju, slikao freske, koje pokazuju nagao
407 obrat nastao pod uplivom Pordenona. Upliv ovog velikog majstora baca ga kasnije sve više iz ravnoteže te on oscilira
sve do svoje smrti između svog arhaizma i već baroknog ma-
415 nirizma u tragu Pordenona.

GIAN ANTONIO DA PORDENONE (1483.- 1539.)

Vasari ga navodi među sljedbenicima Giorgiona, ali
njegovo prvo umjetničko porijeklo je sasvim friulsko i pro-
419 vincijsko, kako se vidi u njegovom prvom ciklusu u S.Salvatore u Collalto. U posljednjim freskama tog ciklusa očit je
upliv Giorgiona i Tiziana. Vicentinsku derivaciju pokazuje
420 oltarna pala iz iste crkve, koja je datirana sa 1511.g. dakle bliža onom istom krugu u kome se kretao Pellegrino. To
421 je isto slučaj i u Oltaru iz Susegnane. Boja je tvrda i uko-
422 čena, te tek u divnom anđelu ispod trona on naglo smekšava
boju i potez kista, a haljina ovija živo tijelo mladića, koji svira u lutnju. Opaža se tu zahvat venecijanske škole u
stvaranju ovog provincijalca, što onda kulminira oko 1514.
423 u Depoziciji iz muzeja u Feltonu, sa obojenim sfumaturama i
424 sa tipovima Tizianovim i Giorgionovim. Penelata je laka i
razvezana, a cio efekat difuzne luminoznosti ne može se naći u to doba nakon smrti Giorgionove ni u samoj Veneciji.
Giorgionizam se opaža još u Madoni sa svecima iz Kat.u Por-
427 denone, u romantičnom pejsažu kao i likovima, u divnom koloru s kojim on gradi slikovitost pojedinosti i cjeline. Ali
nije uvijek Pordenone na toj visini i ta labilnost kvaliteta ostaje karakteristična za cio njegov opus. U ovaj njegov
snažni venecijanski mladenački period spada Judita iz Gal.
436 Borghese sa giorgioneskim efektima u svijetlu i tkaninama,
ali sa monumentalnošću i oštrinom, koja je strana Giorgionu.

Zahvaća u to doba Pordenona i Rafaelov upliv, a usko-

Vent. 438 ro i Michelangelov,kako se to vidi, u nekim likovima Poklon-
440 stva Kraljeva u kat.u Trevisu, gdje osobito taj upliv dola-
442 zi do izražaja u kupoli sa sasvim novom raspodjelom masa
(1519.- 1520.).

Sa genijalnošću, ali i s odviše velikom žurbom, izra-
dio je nakon tih fresaka u Trevisu, one u Kat.u Cremoni
444,445 (1520.), gdje je nastavio ciklus Romanina. Ima već toliko
ispraznog manirizma u tim velikim freskama, nastalim pod
kistom jednog snažnog eklektika, koji međutim nije bio to-
liko snažan da sretno sintetizuje herojizam rimske škole sa
rezultatima ranog venecijanskog 16.vijeka. Ima tog emfatič-
448 kog manirizma i u najboljoj slici tog ciklusa, u Depozici-
ji, ali ono što čini vrijednost te freske to je polet kista,
koji u brzim potezima označava rasvjetljena mjesta. Po svom
sadržaju i oblicima sjeća ovo Pordenonovo djelo na glasovi-
to Oplakivanje Sebastiana del Piomba.

Ima izvjestan afinitet sa Carottom i Cavazzolom sli-
452 ka iz Kat.u Cremoni;Madona sa dva sveca i s donatorom, jasna
i čvrsta u kompoziciji. Ali već 1524. nestalo je svega gior-
456 gionesknog iz njegova stvaranja i sporteli orgulja u kat. u
Splimbergu pokazuju nam Pordenona u punom zamahu njegova no-
vog načina sa nesrazmjernim tijelima i nevjerojatnim kontor-
zijama. Umjetnost patetičnih pokreta postaje osnovnom njego-
vom oznakom. Ipak ima ponekad u njegovom opusu i smirenih
461 kompozicija, kao što je oltar u Varmu iz 1526.,ali kao redo-
vit njegov način može se smatrati upravo ona manira velikih
pokrenutih forma, kakva dolazi do izražaja u sportelima or-
464,465 gulja Sv.Roka u V., gdje se njegova umjetnost javlja potpu-
no bez ikakvih upliva Giorgiona ili Tiziana. Nasilna priro-
da Pordenoneova izražava se bez obzira na boju gigantskim
tijelima.

Vrhunac te njegove umjetnosti nalazimo u Piacenzi u
467-480 ciklusu fresaka crkve S.Maria di Campagna. Barokizirana nje-
gova linija bez obzira na proporcije tijela, odvaja se za-
pravo od realnosti u sasvim manirističkom smislu, kao da su
se draperije nadule pod duvanjem nekog imaginarnog vjetra.
Vidi se ta manira u prvom Marijinom ciklusu, a osobito u
Rođenju Djevice, kao i u lunetama, od kojih Bijeg u Egipat
ima lijepu idiličnu notu u pejsažu i Bogorodici. Barokna si-
lovitost Pordenona narušava često i najidiličniju temu: Po-
472 klonstvo Kraljeva, na primjer, na kome on kraljevsku svitu
prikazuje kao barbarsku četu, a detalje u svim planovima u-
rtava minucioznom akribijom kakvog sjevernjaka. U ciklusu
477 Sv.Katarine iz iste crkve on dosiže svoj vrhunac u freskama
478 Zaruka sv.Katarine, koja je nažalost mnogo potamnila, u Mar-
480 tiriju, a osobito u Disputi, koja je najbolje njegovo djelo
u Piacenzi, sa smjelim krivuljama, koje zaokružuju oblike u
patetičnom ritmu Pordenonovog manirizma.

A nakon radova u Piacenzi, radi Pordenone u crkvi fra-
483 vaca u Cortemaggiore, odakle je lijepa oltarna pala prešla
u Napuljski muzej. Monumentalnost likova naglašena je čvr-
stom modelacijom, koja anticipira Caravaggia na pozadini

grandiozne arhitekture. Na svodu kapele baca on iz visine
487 Boga-oca sa rojem anđela u oblaku; to je corregiov motiv pokrenut silovitom prirodom friulanskog slikara. Luministički efekti i dekorativnost boja čine ovu kupolnu površinu jednim od najzanimljivijih momenata u opusu Pordenonovu, kao što i napuljski oltar predstavlja možda najzrelije djelo ovog neujednačenog, ali svakako snažnog i neobičnog majstora. Tako
489 u Oplakivanju iz iste crkve on daje opet lijepu elegičnu scenu, jednu od najsuzdržanijih i najdubljih, koje je uopće izradio. Blago plavetilo i svijetle ružičaste boje, ljubičasti i bijeli akcenti usklađuju se u divnu harmoniju, otraga je stijena, a sa svijetlog neba pada mlaz svijetla, sva lica su spuštena i zamračena. Turoban ugođaj postigao je Pordenone uprkos vanrednog slikovitog dekorativnog efekta.

Kakvu visinu znala je ponekad dostići umjetnost Pordenona pokazuje i kriva atribucija Tintorettu njegovog Portreta Plemića u Beču. Michelangelovska kompaktna masa oblikovana je oštrim svijetlom, koje snažnim mlazom rasvjetljava lice.

G.1535. prešao je Pordenone stalno u Veneciju i tu sad nastaje njegov Oltar sa Sv.Sebastianom, Rokom i Katarinom u
493 S.Giov.Elemosinario. Likovi su spretno ukomponirani u uski prostor, dok lik Sv.Sebastiana daje cijeloj kompoziciji polet i kretnju. Ali sve ograničenosti Pordenona vide se na jedinoj njegovoj slici, koja je izložena u venec.Akademiji.
495 To je San Lorenzo Giustiniani. Bez duhovnog jedinstva poziraju ta produljena i neživa lica na ovoj kompoziciji, u kojoj se slikar muči da ritmom poveže mase. A među posljednjim njegovim djelima nosi sve njegove manirističke oznake Navještenje iz Akademije.

Eklektična priroda Pordenona nije mogla učiniti nemoguće: spojiti i asimilirati do kraja sve one heterogene uplive koji su uplivisali na nj tokom njegova života, od Giorgiona, Tiziana, Rafaela, Michelangela do Correggia. Rezultat je mogao biti zaista vrlo labilan, pa labilnost umjetničke razine, koja je karakteristična za njega, i jest posljedica te neprevladane heterogenosti. Ali u boljim svojim časovima on je znao stvoriti djela, koja spadaju među najbolja ostvarenja gornjotalijanske umjetnosti 16. vijeka.

Više u vezi sa velikim kolorističkim slikarstvom Giorgionea i Tiziana, sa hedonističkom umjetnošću njihova kruga, Palme, Bonifazia i Lotta je umjetnost Paola Veronesa, nego li umjetnost Jacopa Tintoretta. Veronese se rodio kasnije od Tintoretta, ali ga je ovaj preživio za nekoliko godina. Ne radi tih nekoliko godina, nego radi stvarne daljnje evolucije u pravcu manirizma, radi velike sadržajne i formalne razlike u odnosu na cijelo dotadanje slikarstvo cinquecenta, mi ćemo umjetnost Tintoretta posmatrati tek nakon Paola Veronesa, koji se po svom renesansnom duhu još nalazi s ove strane tridentinskog koncila.

IX. SLIKARSTVO U VERONI I PAOLO VERONESE

Ali prije nego što ukopčamo Paola Veronesa u lanac mletačke škole, potrebno je razmotriti u osnovnim linijama razvoj te domaće veroneške linije, koja je u quattrocentu došla pod Mantegnin utjecaj i ostala pod njim naravno mnogo duže, negoli venecijanska. Vidi se to još kod

Bercken, st.17 GIROLAMA DEI LIBRI (1474.- 1556.),

iz Verone, koji još 1512. u Oltaru sv.Anastazije pokazuje spoj lombardske detaljizirane dekorativnosti sa Mantegninim likovima, pejsažom i sa njegovim plasticitetom. Te
241 iste osebine, razvijene na višem stupnju nalazimo u Madoni između dva biskupa u S.Giorgio in Braida iz 1529., kao i u mnogim ostalim slikama jednako tvrdim u modelaciji i kompoziciji, jednako retardiranim u općoj koncepciji.

Vent.IX/3,602 GIOVANNI CAROTO (1488/95.- iza 1562.),

mlađeg brata porodice spomenuti ćemo kao umjetnika koji spaja uplive lombardske i venecijanske. Dva molitelja iz Verone imadu monumentalnu i patrijarhalnu ljepotu, prikazanu jednostavno i trijezno.

604 GIOV.FRANCESCA CAROTO (1475./80.- 1555.),

je stariji brat koji pokazuje razne uplive, tako Mantegnin u Djevici što šije (Modena). Uskoro je on, G.Francesco,
609 kao tipičan eklektik pao pod utjecaj srednjotalijanskog ma-
615 nirizma. Tako na pr. pod upliv Giulia Romana u Olt.slici iz S.Ferma. G.1546. on slika Sv.Uršulu u S.Giorgio in Braida kao tipičan eklektik i osrednji slikar. Najbolje njegovo
Bercken, 244 djelo jesu freske u S.Girolamo sa lijepim Navještenjem.

PAOLO MORANDO, CAVAZZOLA (1486.- 1522.),

Vent.IX/3,618 počima kao sljedbenik Dom.i Fr.Morone, a i Girolama dei Libri, kako se vidi u retardiranom Krštenju Kristovu
620 iz Museo Civico. Zahvaća i njega upliv Mantegnin, još uvijek sa Girolamovim tipovima. Ima, međutim, neke sirove monumentalnosti u tom Cavazzolinom slikarstvu, koje je koloristički reducirano na olovne tonove, sa jakim sjenama. Nje-
621 gova Pietà iz Muzeja u Veroni može poslužiti kao prototip i možda najbolji rezultat tog načina, koji nije bez strogosti i ponekad snažnog dojma. Pravi domet pokazati će nam
622 detalj glave Sv.Ivana sa te kompozicije. Adolfo Venturi čak
624 ostaje kod stare atribucije "Gattamelate" iz Uffizija, kojeg su mnogi sa Justijem na čelu pripisali Giorgionu. Očito

je da nivo ove slike prelazi snagu Cavazzolinu. Ukoliko je doista njegova, onda se može smatrati vrhuncem Giorgionova upliva na veronešku školu. To je prekrasno djelo, nažalost vrlo oštećeno, sa vanrednim efektima svijetla na oklopu mladića. Njegovo lice odiše duhom Giorgiona: meko je i sentimentalno, a opet puno viteške snage i odlučnosti. Još je više zaneseno lice u pozadini.

G.1522. izradio je Cavazzola svoje remek djelo Djevi-
Vent. 627 cu u Gloriji sa svecima, još uvijek sa metalnim oštrim naborima, sa tvrdoćom modelacije, koja sjeća na Alvise Vivari-
628 nia; opet su detalji glava oni koji mogu čak dovesti u sumnju Justijevu atribuciju Gattamelate. I njegovi portreti pokazuju ozbiljnost i strogost, koja se, međutim, odvaja od
Bercken, 243 Giorgionova načina, kao što se odvaja i Portret dame iz Ak.
Vent. 630 Carrara u Bergamu, rimske širine i Lottove slikovitosti.

FRANCESCO TORBIDO, Il Moro (1482/83.- iza 1561.),

iz Venecije, ali preselio se je 1510. definitivno u
631 Veronu. Njegova slika u S.Zeno pokazuje upliv Liberala i Cavazzole; ali crte su vulgarne, kao i fizionomije, osobito stare sv.Ane, prema kojoj je bila i izvršena atribucija glasovite Starice iz venecijanske akademije, sada vraćene Gior-
632 gionu. Naprotiv Mladić sa ružom iz Münchena odaje čisto gior-
634 gioneskno osjećanje. Flautista iz Museo Civico u Padovi po-
635 vraćen je od nekih Giorgionu. A sam Venturi priznaje da je sasvim bliza Giorgionu Glava pastira iz Hampton Courta, ko-
636 ju, međutim, ipak zadržava kao vjerojatno njegovo djelo. Od te feminine gracioznosti odvaja se kasni Portret Fracastora iz Nat.Gal. svojom monumentalnošću.

637 Njegovo remek djelo je luneta Transfiguracije, sada u Augsburgu, sa vanrednom luminističkom snagom, sa dojmom koji sjeća na Savolda.

Sudjelovali su još u formiranju umjetnosti Paola Veronesa neki veroneški slikari kao Dom.Riccio, ili Brusasorci (1492.- 1567.) sljedbenik Carotta, koji je potpao ubrzo pod
757 upliv samog Paola, kako se to vidi iz Oltara u S.Eufemiji u Veroni. Njegov sin je Felice Brusasorci, autor prekrasne
770 Betsabeje iz Uffizija. - Pravi Paolov učitelj je

IX/4,675 ANTONIO BADILE (1518.- 1560.) ,

koji se u to doba pokušavao orijentirati između Brescie, Venecije i Mantove (t.j. Giulia Romana). Djelovao je na nj i Lotto kako se vidi na Portretu fratra Salva Avanzi
676 iz 1540.g. a bio je sklon i Bonifazievoj precioznosti. G.
679 1544. on je sa Madonom i svecima iz S.Nazzaro e Salvo u Veroni već sasvim u tragu Moretta (Brescia), koji je 1540.po-
154 slao jedno svoje remek-djelo u Veronu. A iz iste godine je
681 Madona iz veron.muzeja, koja zapravo predstavlja velik problem u odnosu Badilea i njegova učenika Paola Caliari.Ovaj

je, naime, 1542. sa 14 g. već bio u njegovu atelieru. Ukoliko je ta slika doista iz 1544., teško je vjerovati da bi mladi Paolo sa 16 godina doista mogao već utjecati na svog učitelja. Trebalo bi, dakle, po njenom paoleskom karakteru, u njoj vidjeti prvi izvor umjetnosti Paola Veronesea.

PAOLO VERONESE (1528.- 1588.) ,

zapravo Paolo Caliari iz Verone je slikar, koji je najbljeŝtavije odrazio društvenu zakonitost mletačke aristokracije. On je zapravo njen život shvatio i sistematizirao u njegovoj suštini: u raskošnom hedonizmu i sasvim zemaljskoj ljepoti života, kojeg je ta klasa mogla da vodi i uživa na ekonomskoj osnovi svog bogatstva i na duhovnoj osnovi renesansnog humanizma.

Samo Venecija mogla je u to doba dati, uz dramatsku umjetnost Tintoretta i kasnog Tiziana, i društvenu podlogu ove blistave aristokratske umjetnosti. To je pravo lice hedonističke Venecije u naponu njene moći, nezavisne po svom zakonodavstvu i svojoj državnoj organizaciji od kobnog upliva protureformacije. Samo u Veneciji mogao je Veronese da onako slobodno i otvoreno odgovara pred Inkvizicijom i da prođe s onako blagom osudom, samo Venecija mogla mu je pružiti "socijalnu narudžbu" za tolike simulacije, i omogućiti laiciziranje religiozne slike kakvo se javlja na njegovim coenama. Treba zamisliti život bogatog mletačkog aristokratskog građanstva, klubove kao što je na pr. bila Compagnia della Calza, sa njihovim svečanostima i gozbama, treba zamisliti raskošne crkvene ceremonije, pučke komedije i igre,da se može predstaviti izvor i porijeklo ove sadržajno površne, ali visoko dekorativne i vitalne umjetnosti. Venecija je na početku 16.vijeka proširila svoje posjede na terrafermi,osvojila Veronu, a od Padove učinila svoj kulrutni centar. Humanistička poezija cvala je u patricijskim kućama i u vilama uz kanal Brente, u Asolu (na dvoru Katarine Cornaro), umjetna i artificielna poezija kasnog petrarkizma, kao što je na pr. bila poezija kardinala Bemba. Tu je i oštra satira Pietra Aretina, njegove komedije i cio kulturni život akademija i krugova, kao što je bio poznati krug Tiziana, Aretina,Sansovina, tu su Sammicheli i Alessandro Vittoria, mnoštvo slikara, koji su došli u grad sa svih okolnih područja. U tu situaciju upao je Paolo Veronese, kad je 1555.g. došao u grad i počeo slikati život njegove vladajuće klase, a to znači u prvom redu građ.aristokracije. Ali ne samo nje; na njegovim slikama nalazimo i puk, djecu, žene iz naroda sa venec. kanala. I upravo zato je njegova umjetnost vanredan odraz života ovog vremena. To slikanje bilo je ipak idealizovano upravo u smislu društvene zakonitosti te klase, u praznim ali lijepim licima žena, u raskošnim haljinama, bez psiholoških traženja, i bez mističkog kolorita kasnog Tiziana. Upravo zato što je u potpunosti mogao odgovoriti društvenoj narudžbi, Veronese je mogao, uprkos oštre konkurence tolikih slikara, izbiti odjednom u prvi plan i ostati u njemu do svo-

je smrti kroz 3 decenija. To je umjetnost za oči i čula, punog i intenzivnog života, umjetnost aristokratske svakidašnjice, u središtu koje se nalazila žena, venecijanska žena poznata sa slika Giorgiona, Palme i Bonifazia. Veronese je znao fiksirati i idealizirati taj mletački ženski lik,uzdigavši ga od one Palmine često vulgarne tjelesnosti do uzvišene čistoće svoje Estere, svojih mitoloških i simboličkih figura iz S.Sebastiana i Duždeve palače. Sa tim istim likom gradio je Veronese i svoje religiozne prizore, koji su upravo toliko pobožni i sveti koliko je to bio i svakidašnji život Mlečana. Tu profanu sadržajnost svladavao je Veronese virtuoznom lakoćom asimiliravši sva iskustva Toskane i Venecije, spojivši točan i lak crtež sa najvećim majstorstvom kolorita, u kome je on nastavio i do vrhunca razvio suštinu venecijanskog kolorizma t.j. modeliranje bojama i to svijetlim bojama, koje su u stanju da reproducuju svaku rasvjetu, sunčanu kao i sumračnu. A to suvereno majstorstvo omogućilo je Paolu Veronesu da stvori možda najafirmativniju i najoptimističkiju umjetnost čitave renesanse.

Vent.IX/4.530 Vrlo je teško uspostaviti kronologiju djela Paola Veronesa, kao što ni atribucije nisu uvijek sigurne. U svakom slučaju poznat je njegov početak, odnosno prvi samostalni rad: to su freske u kući Soranzo u Castelfrancu, koje je u zajednici sa svojim saučenikom Zelottom izradio na preporu-
531 ku Sanmichielia. Od tih su fresaka samo ostaci ostali u sakristiji kat. u Castelfrancu i u seminaru patrijaršije u Veneciji. To su medaljoni i likovi rađeni već tipično Paolovim otvorenim i svijetlim bojama, široki oblici žena i amorina, vanredna dekoracija za interieure arhitekture venecijanskog
536 cinquecenta, rađena između Parmigianinovih elegantnih manirističkih likova i srednjotalijanskih upliva jednog Giulia Romana u liku alegorije Vremena. To je polazna tačka Veronesova, koji nam se već u prvom času javlja potpuno u posjedu svog majstorstva. Čak i prvi portreti iz te iste godine
537 (1551.) nose sve oznake njegovog portretnog realizma.

539 G.1553. Paolo Veronese nalazi se već u Veneciji, a može se vidjeti koliko je on već bio cijenjen slikar što je odmah dobio posao u Duždevoj palači. U Sali Desetorice radi on sa Zelottiem i Ponchinom, a Junona što dijeli darove Veneciji nosi očite oznake njegova načina iz kuće Soranzo. Idejnost mletačke aristokracije dolazi tu do izražaja ne samo
540 u oblicima nego i u samoj temi. Još je tu očita veza sa slikama iz kuće Soranza i sa formama Giulia Romana. Ali lik žene se oblikuje i determinira po njegovom idealu sa zlatnim kosama i prozirnim polutonovima. Sve je to okupano svijetlom
541 i slikano u otvorenim bojama, sa smionim pokratama kod kojih Veronese rasipa svo svoje ogromno znanje i senzualno uživanje u lijepim oblicima pruženih ruku i vratova.

544 Kvalitet tih Paolovih radova naprama radovima njegovih drugova Ponchina i Zelottia izdigao je 26 godišnjeg slikara odjednom među najveće majstore u Veneciji. On dobija prve na-

rudžbe od priora samostana Sv.Sebastiana i prvo djelo u toj crkvi nosi datum 1555. To je Krunjenje Djevice, u Sakristiji, sa tvrdim draperijama i uglastim obrisom kompozicije, dok naokolo 4 Evanđelista još nose tragove manirizma Giulia
Vent.546,547 Romana. Ali tek na stropu S.Sebastiana dostigao je Paolo svoj puni razvoj i slobodu kompozicije, divnu raskoš boja, sa kojima on, kao u vjerojatno prvoj slici stropa, u Krunje-
552 nju Estere, formira planove i oblikuje likove u dijagonalnoj kompoziciji. Igra sa svijetlom, koja se odrazuje od ramena prignute žene i oblijeva odozdo lice Esterino, pokazuje već virtuoza koji traži efekte i igra se s najtežim situacijama. Na nekim čvorovima inače zasjenjene grupe, skuplja Paolo svijetlo i rasvjetljuje s njime divnu polihromiju draperija. Isto tako u dijagonali, ali preglednije on u
550 Vođenju Estere pred Ahasvera gradi pokrenut i blistav prizor. Na pozadini plavog neba stavlja Paolo divan oval Estere i raskošni lik paža, koji ju vodi niz stepenice u sigur-
551 nom odmjerenom ritmu. Triumf Mardoheja ukomponiran je smjelo u ovalu, sa dotad neviđenom u Veneciji kompozicijom. Pred nenadanim rubom u prednjem planu zastaju i propinju se konji gledani odozdo, ogromne mase prelamaju se u fantastičnim planovima na pozadini prozirnog veronesovskog neba.

553 Ne dosiže razinu tog plafona portret Pace Guarienta iz Verone uprkos raskošnog oklopa, ali zato u Ženskom portretu sa sinom iz Louvra Paolo kao da je opet u svom elementu. Jednostavna poza puna je unutrašnjeg života, inkarnat vruć, a slikovit efekat sa tamnom pozadinom vanredan.
555 Istu intimnu poeziju zna Paolo da uokviri u maloj slici iz S.Sebastiana, koja sjeća na Tiziana, ali boje su lake i prozirne, sa prekrasnim detaljima, kao naprimjer kosa sv.Ka-
558 tarine, na kojoj treperi svijetlo. Zatim je na sportelima orgulja iste crkve Paolo izradio Obrezovanje kao svečanu ce-
559,560 remoniju u grandioznom prostoru, a na unutrašnjoj strani sportela Čudotvornu piscinu sa klasičnom arhitekturom u snažnom iluzionističkom efektu, i zelenkastom atmosferom kupelji i rasvjetom, koja u tri stepena gradi prostor prema bijelim palačama u daljini.

561 Možemo u Madoni sa Sv.Jurjem i Sv.Justinom (Louvre) vidjeti primjer kako se bellinijevska sv.konverzacija pretvorila kod Paola potpuno u svjetsku galantnu scenu s damama i kavalirima, izgrađenu najraskošnijim bojama, koje je Paolo mogao naći na nebu i u moru Venecije. Sa srebrnastim odrazima i treperenjem tkanina, sa zelenkastoplavkastim refleksima postigao je Paolo čaroliju, koja nema misterioznu gustoću i simboliku Tizianova kolorita, ali zato živi ipak svojim vlastitim radosnim i vedrim životom. Likovi na toj slici javljaju se kao neka divna noćna božanstva, obasjana svijetlom mjeseca, koji se osjeća negdje na nebu iza zastora.

U tom istom stilu raskošnog kolorita, koji često na

brokatima i svilama potiskuje i razbija svojim dekorativnim djelovanjem unutrašnju ljepotu djela, izradio je Paolo 1862. za crkvu S.Zaccaria (sada u Ak.) veliku oltarnu sliku Madonne sa svecima. To je opet raskošan prizor sa skupocjenim mr-
Vent. 564-565 morima i tkaninama, modelacija je mekana, a materija baršunasta i preciozna u rasvjeti, koja kao da je tu samo zato
566 da istakne tu precioznost površina i detalja. Uvijek se vraćaju na Paolovim slikama, kao u Sv. Obitelji iz Uffizija, te dostojanstvene matronalne figure venecijanskih žena, na kojima on razrađuje i varira idealni tip žene tog društva i tog vremena. Na tim likovima daje Paolo svu poetičnost života, kakvog je on osjećao: igru sjena i polusjena, u kojima palucaju dragocjene boje, smirena i spokojna lica, čela oznojena svijetlom, a cio prizor zastire on srebrnastim ve-
567 lom, koji i razlikuje njegove slike od zlačanih Tizianovih vizija. Te njegove Madone, kao ona u Gal. u Vicenzi, često su u tragu Correggia, pa i Rafaela, ali uvijek obilježene njegovim vlastitim pečatom i koloritom, koji se ne može zamijeniti sa nijednim drugim. I to kako Paolo ispunja prostor sa sjenama, kako gradi tonovima prostore, kao na slici
568 Krist u Emausu (Louvre) je svojstveno samo njegovom nepogrešivom poznavanju boja, njegovom majstorstvu u modeliranju oblika. Tako u ovoj slici suprotstavlja on sivozelenkasti ton sjene u interieuru i plavkasto svijetlo što kroz vrata prodire sa žutocrvenog neba, oblikuje i vaja tijela u van-
569 rednoj igri obojenog chiaroscura. Odnosi boja, koje Paolo postiže u toj igri svijetla na obojenim površinama, dosižu na toj slici vrhunac u kristalno jasnom modeliranju onih dviju djevojčica sa psom ispred stola.

Mladenačka perioda Paola Veronesa završava oko 1560. sa dekoracijama Ville Barbaro u Maser. Freske su izvedene unutar klasične fingirane arhitekture, koja sjeća na Sanso-
573 vina ali je oživljena iluzionističkim efektima: iz fingira-
577 nih vratiju izlaze likovi žena, djece i plemića u živom držanju iz svoje svakidašnjice, a sa mitološkim i alegoričnim
571 likovima izmjenjuju se animirane inscenacije i divni impre-
572 sionistički pejsaži, koji ponekad pokazuju lakoću i smjelost čisto japanskih pejsaža. No upravo u lunetama pod ku-
578 polom glavnog salona izradio je Paolo najslavnije kompozicije te dekoracije.

Prva je alegorija Ljeto i Jesen, prekrasno uravnotežena kompozicija sa Bahusom u sredini, raskošna poganska
579 pjesma životu; druga je alegorija Proljeća sa monohromnim prozirnim aktom, kome okvir čine zelene i kestenjaste draperije žena, od kojih je svaka za sebe remek djelo Paolovog
582 kolorizma. A oko glavnog salona još su četiri sobe ispunjene ovim dekoracijama, koje čine logičnu vezu između Rafaela i kasnijih dekoratera velikog venecijanskog settecenta. Naravno: Rafaela iz Farnesine kome je Paolo još dodao iskustvo Mantegnino sa plafona Cammere dei sposi u Mantovi. Samo sjajne boje i svijetli oblici građeni nepogrešivim, odnosi-

na odaju da je prošlo u međuvremenu pola stoljeća venecijanskog slikarstva. A među tim dekoracijama ville ističu se još
Vent. 585 dvije alegorije: "Obilje, Snaga i zavist" u snažnom ritmu koji se penje dijagonalno sa čistim obrisom likova na poza-
586 dini neba i oblaka. Druga alegorija, Vjera i Milosrđe, još je sažetija u jednostavnoj kompoziciji likova, koje spadaju među najljepše koje je Paolo stvorio do tog časa.

Treba u ovom momentu spomenuti niz portreta Paolovih,
590 kao onaj iz Gal.Pitti u baršunu i hermelinu. Možda je to Daniele Barbaro, vlasnik vile u Maseru, vanredan primjer Paolove portretne umjetnosti. Likove plemića svog vremena znao
591 je on dati ne svakako snagom Tizianovom, Morettovom ili Tintorettovom, ali dovoljno je vidjeti portret conte Porta sa sinom da se vidi oštra karakterizacija, kojom je on mogao razotkriti značaj svojih savremenika.

595 Blizu tog ciklusa iz vile Barbaro je i sjajna obradba venecijanskog života, dana pod nazivom Aleksandar i obitelj Darijeva u Londonu. Opet je tu bijela arhitektonska pozadina sa tipično njegovim figuricama na balkonadama, a u prednjem planu, u sasvim drugim tonovima velika pompa brokata i oklopa. Žute boje u svim tonovima izmjenjuju se sa srebrnoplavim haljinama žena i prigušenim crvenilom, što ponegdje ovija oblike toplim sjenama, koje se na nekim mjestima raspale do intenzivnosti užarene žeravе.

598 G.1565. radi Paolo po posljednji put za crkvu sv. Sebastiana, koja je tako postala cio muzej njegovih radova. To su tri velike slike u apsidi: na oltaru Djevica u gloriji sa svecima u jakim kontrastima svijetla, koje obasjava i ističe isvjesne dijelove i čini donji dio slike dramatski pokrenutim. U izvjesnim detaljima, kao u ženama iza stupa, postizava on sa rasvjetom vanrednu poetičnost na lijepim licima, koje oživljuju u toj igri svijetla i sjene. I same kolone sa mekanim varijacijama u brazdama kao da oživljuju i postaju lake u tom svijetlu, na pozadini tmastog neba izbrazdanog svijetlim prugama. Zasjenjena glava Sv.Sebastijana između dvije svijetle plohe ostaje sa iskrivčavim očima centar ovog noćnog prizora obasjanog svijetlom plenilunija.

596 Na strani kora nalazi se velika slika sa Sv.Markom, Marcelinom i Sebastijanom, koja mnoštvom likova i detalja označava prelaz prema velikim "makinama" njegovih "cena". Ali u tom prizoru, uprkos scenografskih efekata, mnoštvo divnih likova i pojedinosti daje divan dojam života. I u
597 Muci sv.Sebastijana sam ikonografski motiv je opet samo povod Paolu da raspe ogromno mnoštvo konkretnih likova i situacija, djece, ornaca, orijentalaca, žena, zastava i diafane arhitekture: to je opet divna Paolova svečanost boja i oblika, za koju bilo koja legenda može biti pretekstom.

600 Taj isti grandiozni dekorativni efekat je dostigao Paolo u Muci sv.Jurja u S.Giorgio in Braida u Veroni, sa saženim opozicijama svijetla i sjene i širokim diapasonom

boja u najrazličitijim varijacijama tonova. Ne može se optužiti Paola zbog simulacije u svim tim slikama. Bez sumnje na mnogima raskoš boja, te prikaz ljudi i predmeta potpuno potiskuje patos kršćanskog prizora. Ali u mnogima on uzdiže upravo kršćanski osjećaj u prvi plan i koncentrira ga na nekim licima, kao ovdje na uznesenom licu sv.Jurja. U malom
Vent. 601 louvreskom Raspeću, međutim, cio prizor je duboko prožet patosom same religiozne legende. Svijetlo i boje na olujnom nebu opet su glavni nosilac osjećanja, koje se koncentrira na visoko zavitlanim krstovima. A od takve dramatike može Paolo Veronese, kao Tizian i svi umjetnici Venecije tog vre-
602 mena, da se opet naglo prebaci u svijetlu svečanost boja, kao u Lijepoj Nani iz Louvra, koja je upravo tipičan primjer njegovog ženskog tipa, ljupke i pomalo vulgarne ljepote. Mnogo od te površne ljepote nagomilao je slikar u olt. pali
606 Spozalicij sv.Katarine, koja je opet tako tipična za dekorativni formalizam Veronesa. Dok u toj slici on cio prizor ra-
604,605 svjetljuje hladnim svijetlom, u Madoni iz S.Paolo u Veroni opet igra jakim luminističkim kontrastima, kako to često radi upravo radi postizanja jačeg dekorativnog efekta.

U drezdenskoj galeriji nalaze se četiri remek-djela
609 tog razdoblja. Obitelj Cuccina prikazana Djevici je fastozna scena sa portretima obitelji i lijepim likovima teleogalnih kreposti. Među njima svijetli lik Vjere postaje luministički centar prizora, u njoj kao da se skuplja sva svijetlost uštapa, koji desno dolje rasvjetljuje palaču Cucci-
611 na na Velikom kanalu. A u likovima djece vidi se ona ista diskretna osjećajnost, kao i na malom Portretu dječaka iz Amsterdama.

Od diskretne i fine polihromije Madone Cuccina prela-
614 zi Paolo u drugoj drezdenskoj slici, Poklonstvu kraljeva, na otvorenu oštru polihromiju, tako bogatu, a opet usklađenu da se može ta slika smatrati jednom od najdekorativnijih Paolovih djela. Dovoljno je vidjeti efekat likova na desnoj
615 strani na zelenkastoj pozadini neba ili blagi profil konjušara na sniježnoj pozadini bijelog konja. A fluidnost svijetla i prožimanje boja u neku treptavu cjelinu dostigao je
616 ovdje Paolo kao nigdje do sada. Možda tek u Svadbi u Kani on je uspio da sažme u nerazdvojivu prostornu cjelinu isto tako intenzivne boje. Oko stola niže on u prednjem planu vanredne realistične likove i oživljuje prizor tako prirodnim i živim kretnjama, takvom raznolikošću situacija, da
617 nadilazi sve što je bujna fantazija venecijanskih slikara sličnog stvorila. Dovoljno je vidjeti onaj grubi snažno
618 slikani i smjelo osvjetljen lik čovjeka što sjedi u prednjem planu. Ali zato lik Krista, u kome bi umjetnik morao da koncentrira svu idejnost slike, pokazuje i granice njegovih mogućnosti. To nam je ujedno i dokaz kako sve te cene Veronesove možemo smatrati klasičnim simulacijama, ali upravo zato i remek djelima realizma u okviru venecijanske škole. A ukoliko mnoge od ovih slika, već i po svojoj funkciji na oltarima, imaju religiozni emocioni sadržaj, očit

Vent. 620 je na njima upravo taj somptuozni, reprezentativni biljeg. koji odaje specifičnu izvanjsku religioznost mletačke aristokracije.

U tom načinu, upotrebljavajući religiozne teme za sli-
625 kanje ljudi i života svog vremena, izradio je Paolo Verone-
se mnoštvo radova, često uz pomoć svojih učenika. Upravo u
tim "religioznim" prizorima, kao u Sv.Heleni, on uvijek po-
stiže neki drugi cilj, sadržaj kojeg oblikuje u dotičnoj te-
mi, kao što i ovdje, u Sv.Heleni daje melankoničan lik žene
tako poetičan u svoj tjelesnoj ljepoti. Ili postizava ugo-
đaj neke posebne rasvjete u određenom času dana, često u ze-
leno-zlatnoj atmosferi, koja sjeća na boje akvarija, kao u
630 Disputi sa učenjacima u hramu (Prado) i mnoge druge slike
po evropskim pinakotekama.

Već oko g.1563. počima niz velikih "coena", među koji-
ma je vjerojatno prva ona rađena za refektorij S.Giorgio
Michel, V/2 Maggiore, sada u Louvru, ali ne i najbolja među njima.Razdi-
jeljena odviše šematski na 2 horizontalna dijela, ona je od-
više pretrpana likovima, a da bi se mogla uživati u divnim
pojedinostima, kojima obiluje. Izradio je tu ogromnu "macchi-
nu" Palo za nešto više od godine dana. I sada kroz dugi niz
godina on radi razne coene, koje pokazuju njegovu neiscrpi-
Vent. 633 vu maštu. Tako Gozba kod Simona farizeja iz Louvra (oko
1570.), koja je sva izgrađena na kontrastu tamnih figura
prema alabastarskoj bjelini stolnjaka, i arhitekture, te
svijetlog plavetila neba. Zatim druga Večera kod Simona Fa-
632 rizeja nalazi se u Breri, ali među najbolja djela tog žan-
ra spada Večera Sv.Gregorija u Svetištu Monte Berico kraj
Vicenže, sa bojom, koja je poroznija i mekša više nego li
u svim dosadanjim njegovim djelima. Sjene su se raspršile
po tom zračnom i svijetlom trijemu na kome se odigrava ra-
skošna pompa, nažalost vrlo često bez dubljeg sadržaja.Slič-
634 nu kompozicionu šemu sadržala je grandiozna Večera u kući
Levijevoj, kojom je zaslužio slavu da bude stavljen pred
inkviziciju. Odgovarajući pred Svetim Tribunalom na pitanje
zašto je na tom svetom prizoru naslikao one vojnike i osta-
le "buffonerie", odgovorio je "Noi pittori si pigliamo la
licentia che si pigliano i poeti e i matti ...", koja poka-
zuje kako je umjetnik tog vremena već bio svjestan svoje ne-
ovisnosti od dogmatike i religiozne ikonografije. Upitan da
li se može dozvoliti da scenu ispuni likovima, koji god mu
na um padnu "bez ikakva obzira i razbora", Paolo samosvje-
sno odgovara: "Ja radim slike sa shvaćanjem, koje je nužno
i koje moj intelekt može dokučiti." A ne samo da taj proces
pokazuje stepen emancipacije, kojeg su umjetnici humanizma
Seemann, 584 imali u Veneciji još u 2.polovini 16.vijeka (nakon triden-
tinskog koncila !) nego i bjelodano pokazuje kako je službe-
na crkva tu simulaciju pokušavala da dokrajči. To joj je,me-
đutim, uspjelo tek kasnije, u baroku, ali i tada ne svugdje
i ne zadugo. Pa tako i na ovoj velikoj slici Paola Veronesa
582 život Venecije raspjevao se svim bojama, dok se mnoštvo van-
rednih likova sa najrazličitijim karakterima može naći oko

tog velikog stola. I upravo u toj ogromnoj invencioznosti
Seemann, 618 Paolovoj, u njegovoj neiscrpivoj mašti i sastoji se njegova veličina. Dovoljno je pogledati likove pred stupovima da
619 se uoči oštra karakterizacija, koja ide katkad do naturalističke grubosti.

Ipak težnja ka velikoj inscenaciji, koja je bila u tendenciji tog manirističkog vremena, dovodi ponekad Paola do sasvim formalističkog nagomilavanja oblika, kao u Muci
Vent. 636 sv.Giustine u Padovi. Izmišlja on ipak uvijek nove situacije, traži nove odnose rasvjete, u kojoj ostaje nedostižan majstor kao na primjer, u Assunti iz Ak., često nedostižan
638 i u patosu, kojim uzdiže i herojizira svoje likove. Tako Assuntu iz Dijona, prekrasan primjer svoje zrele faze, u kojoj rasiplje najljepše dragulje svog kolorita u luminističkom vrtlogu Tintorettovom. A i radi se bez sumnje o Tintorettovom uplivu u tom periodu, koji je upliv došao do izražaja
639 i na Raspeću iz S.Lazzaro de' Mendicanti u V.

Nakon 1574.,kad je izgorio gornji sprat Duždeve palače, počima Paolo svoj rad na dekoriranju Sale kolegija. Iz-
640 nad trona je Apoteoza bitke kod Lepanta, koja osim divnih detalja, ne donosi ništa nova u kompoziciji. Oficieznost narudžbe kao da skučava njegovu maštu. Ali zato u centru sofi-
642 ta radi on prekrasnu alegoriju Venecije sa Pravdom i Mirom sa carskim likom žene na tronu, kojoj refleksi sa bijelog hermelina osvjetljuju odozdo baldahinom zasjenjeno lice.Sve je pretvoreno u svijetlo na toj začaranoj piramidi pod tmastim nebom, sve svjetluca odsjevima između srebrne mjeseče-
644 ve svjetlosti i toplih boja baldahina. A oko te središnje slike nižu se alegorije ostalih Kreposti. U stvari su to prekrasni likovi žena, među kojima t.zv. Industrija, kretnjom, obrisom, prekrasnim licem i bojom, spada među najljepše ženske likove. A kao da je kakva idila iz settecenta
648 javlja se u istoj palači Otmica Europe, sva u precioznim traženjima i afektiranoj gracioznosti, koja sjeća na Bouchera. Mitološka drama pretvorila se potpuno u dekorativni panneau, koji u dubini gubi sve više materijalnost i nestaje u vazdušastoj atmosferi iznad mora.

Prozirnost sjena, kakvu je u to doba dostigao Paolo
651 u Sv.Antoniju na tronu iz Brere, nalazimo i u venec.Akademiji na fragmentu nekog sofita sa Alegorijom Venecije,opet punom divnih, pojedinosti, tako ono zasjenjeno lice djevojke pod tronom ili tijelo dječaka pod snopom klasja u prvom planu. Ima u Akademiji još nekoliko dijelova sofita, koji
654 kao da pokazuju bliži dodir sa Tintorettom. Vidi se to čak
656 u Navještenju, koje je jedinstveno u njegovu opusu po iluzionističkoj smjelosti. Ali tek u drugom Navještenju iz iste pinakoteke možemo bez barokne vrtoglavice posmatrati prostor, koji je doista glavni protagonist velike slike.Li-
657 kovi su potisnuti u stranu širokog trijema neke vile, koja se otvorila u dubinu. Ne može se, međutim, osporiti da upr-

kos prekrasnih detalja, hladna simetrija arhitektonskog scenarija umrtvljuje lirski ugođaj i prekida dodir između anđela i Djevice.

Od mnoštva njegovih djela, koja su rasuta po galerija-
Vent. 659 ma Evrope, mora se istaknuti nekoliko, koje se ističu nove-
šću koncepcije i vanrednom slikarskom fakturom. Tako Suzana
iz Louvra, dok ona iz Akademije di S.Luca u Rimu, očito ne
može biti od njegove ruke. Treba, međutim, voditi računa ne
samo o intervenciji učenika, nego i o opadanju stvaralačke
snage, koja kao da se, u Esteri pred Ahasverom iz Uffizija,
na pr., gubi u nagomilavanju precioznosti i poznatih pito-
resknih efekata svijetla i boja. U toj svojoj luđačkoj po-
trazi za bojama on ne nalazi uvijek mogućnost da se koncen-
trira na unutrašnji sadržaj prizora, kao na pr. u Večeri iz
Uffizija. I odviše često on pretvara sve u bučnu inscenaci-
ju, kao u Večeri u kući Simona fariseja iz Turina, težeći
tek kromatskom efektu. Taj njegov kromatski efekat nije po-
stavljen kao kod Tiziana na bazu crvenog i toplih boja uop-
će, nego na hladnoj skali, koju zastire srebrnastim velom,
kao u Sv.Heleni iz Vatikana. Sklad tih hladnih boja možemo
Seemann, 221 vidjeti na lenjingradskom Nalazu Mojsijevom, koja je sva
izgrađena između modrog, žutog i zelenog, sa širokim akcen-
tima srebrnastog i bijelog. A modro kao da preteže i daje
njegovim slikama onaj svijetli, noćni, svjezdasti ton, ko-
ji kao neko plavo rastaljeno srebro teče po njegovom Poklon-
stvu pastira iz kapele Rozarija u S. Giov.e Paolo u V., gdje
je sada smješten cio niz slika nekad u Akademiji. A u tom
hladnom svijetlu gradi on poeziju tih prizora u kojima sma
i najtragičnije situacije prikazati kao epikurejske idile.
Najsvečijim momentima, kao Krštenju Kristovu iz Gal.Pitti,
on oduzima ponekad sve svetačke i pretvara ih u idilične
prizore, na kojima igra svijetla i sjene i ljepota obojenih
forma zamjenjuje sadržajnost ikonografskog motiva. Ili je
to pak sušta teaterska inscenacija, kao na Centurionu iz Ka-
farnauma iz Dresdena ili na onoj grandioznoj centralnoj sli-
ci na sofitu Sale Velikog Vijeća u Duždevoj palači u V., ko-
Vent. 666 ja prikazuje Triumf Venecije. Bez obzira na to ukoliko je
slika izrađena od samog majstora, ona pokazuje vrhunac de-
korativnog venecijanskog slikarstva na kraju cinquecenta.
Kompozicija, smještena u nekoliko paralelnih redova, nejasna
je i uzalud Paolo nastoji da planove poveže vertikalama. Obli-
ci pak otežali su pod rukama učenika, ali boje i svo majstor-
stvo svijetla i sjene još uvijek je vidljivo na toj ogromnoj
inscenaciji.

Između epikurejskog uživanja u oblicima bez obzira na
samu temu, kao u sv.Katerini iz Uffizija ili u Sv.Magdaleni
na podnožju dresdenskog Raspeća, te religiozne fantazmagori-
je kao što je Pietà iz Lenjingrada, oscilira Paolo u svojoj
Seemann, 232 umjetnosti kroz cio svoj život. I upravo ova posljednja sli-
ka kao da pokazuje najviši domet i granicu majsterovu u tom
traženju mističnog efekta. Očito je kako u toj divnoj igri
svijetla na tijelu Kristovu on ne može da se prebaci u meta-

Paolo Veronese: Vrbovsko (Hvar) – poliptih
Zagreb: – Krist i žena Zebedejeva

fizičko, uprkos ili možda zbog sve senzualnosti, kojom on
dočarava prizor i oblike.

Od Giorgiona polazi ovo blistavo slikarstvo Paola Ve-
ronesa. Ono ima posebnu i veliku ulogu u historiji veneci-
janskog kolorizma. Dok je kod Giorgiona kolorističko jedin-
stvo bilo postignuto toplim ružičastim tonom, koji prožima
sve predmete i prostore, kod Tiziana vrućom atmosferom uža-
renog ljeta i toplim parama koje zastiru sve površine, kod
Paola Veronesa sažeto je vidno polje u srebrnastom velu ne-
Seemann, 221 kog lakog mjesečevog svijetla, u kome su i sve sjene lake i
prozračne. U tom kristalnom prostoru sve su stvari jasne,čak
i najudaljenije, kao i one zasjenjene, i u tome Paolo je naj-
više srodan najpoetičnijem venecijanskom slikaru Lorenzu Lot-
tu. Svježina otvorenih boja, prozirnost jasnih atmosfera,lju-
bav prema hladnim harmonijama, kaprisi boje, linije i svije-
tla, vežu Paola sa majstorom iz Trevisa. Ima osim toga veza
sa Savoldom i Morettom, sa Parmigianinom i Giuliom Romanom
u početku, kao i sa cijelom veroneškom linijom iz koje je po-
tekao. Ali prave njegove pretšasnike treba, naravno, tražiti
u Veneciji, u boji Carpacciovoj, kojoj je dodano visoko figu-
ralno majstorstvo klasične umjetnosti i sva koloristička iz-
našašća Giorgiona i Tiziana. Vidjeli smo koliko je toj umjet-
581 nosti sam Paolo dodao iz svoje neiscrpive mašte, kakvu vje-
štinu u gradnji oblika u najrazličitijim rasvjetama, u vođe-
nju samog svijetla, koje se križa i razbija kao u mreži ne-
vidljivih zrcala. Nepogrešivost planova i inkliniranih plo-
ha i sfera služi mu za oblikovanje tih grandioznih scena,ko-
je ponekad nisu nego pretekst za tu virtuoznu igru i zastaju
na granici dekoracije. Ali i to je bez sumnje ležalo u zako-
nitosti njegova vremena i njegova društva, u epikurejskom ka-
rakteru vladajuće klase. Ipak vrlo rijetko Paolo ostaje kod
prazne dekoracije, svugdje on zna da poput Carpaccia pronađe
poetsku stranu objekta ili situacije, da od bilo kakvog moti-
48 va, pa i najjednostavnijeg, učini pjesmu životu. I upravo u
toj poetizaciji, u tom afirmativnom odnosu prema životu i
svijetu i sastoji se njegovo osobito značenje u predvečerju
baroka, a u doba tridentinskog koncila.

Vent. 778 U Velikoj Paolovoj radioni nastavili su rad, nakon nje-
gove nenadane smrti 1588.,njegovi "Nasljednici". To su u pr-
vom redu brat mu Benedetto Caliari (+ 1598.), koji je vul-
garizirao njegov način, ali je ipak bio u posjedu visoke bra-
tove tehnike i umijeća. Vidi se to i po tome što je ogroman
broj slika zapravo još uvijek sporan između njega i Paola.Ta-
785 ko velika Večera u kući farizeja u Breri.

Zatim su tu dva Paolova sina Gabriele i Carletto, koji
je umro 1596., ali njegova umjetnost nije nego bespomoćno
794 imitiranje očeva načina.

U Veroni, međutim, razvija se dalje umjetnost Badileo-

ve škole, koju je Paolo potpuno svratio u svoje vode, osobito u liku

Vent. 685 G.B.ZELOTTI (1526. - 1578.)

Već prva Zelottijeva poznata djela, koja je u Sali Desetorice radio sa Paolom, pokazuju ga vezana uz njegove oblike, ali u gradnji kompozicije i u licu vidi se odmah velika razlika. I dalje, kroz cio život Zelotti ostaje u posjedu sveg umijeća Paolove škole, vanrednog crteža i divnog kolorita, a osobito virtuozne igre svijetla, po kojoj ga možemo prepoznati u velikom Navještenju iz Uffizija, koje je prije
692 Venturijeve atribucije važilo kao Paolovo. To divno Zelottijevo djelo doista po kompoziciji sjeća na Paolovo Navještenje iz Akademije, sa dubokim prostorom u sredini loggie. Ali već lice Madone pokazuje da se tu ne radi o Paolu, premda virtuoznost kolorita i rasvjete dosiže razinu ovoga. Osobito je divan anđeo sa promjenama boje na naborima, kakve je upravo Zelotti najviše običavao upotrebljavati, dok igra svijetla i prozirnih sjena pokreće cijelu inscenaciju na način dostojan Veronesa.

694 Još bliži je Zelotti Paolovim tipovima u Navještenju
695 iz Beča u hemiciklu, sa bizarnom draperijom anđela Gabriela. U Muci sv.Giustine iz Gal.Pitti, koja je također bila pripisivana Paolu, Zelotti je sav u svijetlim i veselim bojama, ali bez ikakve psihološke ili afektivne karakterizacije.

U dekoracijama u Castello del Catajo kod Padove dao
698 je Zelotti velik ciklus iz života obiteljo Obizzi, u kome tek dolazi do izražaja njegova originalnost kao dekoratera naprama Paolu. Ne samo što je on tu našao posebnu svoju kom-
704 pozicionu šemu, nego i ogromno mnoštvo novih tipova, tipič-
706 no njegovih, često stilizovanih na zaista bizaran način.

U nizu slika Venturi smatra da može prepoznati bizar-
712 nu fantaziju dekoratera iz Cataja, tako u Dokolaciji sv.Pri-
713 ma i Felicijana u padov.muzeju, te u Paolu pripisivanoj slici iz Drezdena, Nalazak Mojsija, koja je i odviše prazna u svojoj dekorativnosti, a da bi mogla biti Paolova. Ali cio opus ovog majstora još je odviše slabo proučen, tako da je teško nešto sigurnijeg reći o tim atribucijama.

PAOLO FARINATI (1524.- 1606.)

je drugi stariji Veronežanin, koji je podlegao snazi
731 Paolovoj, kojeg on imitira najviše u arhitektonskoj inscenaciji, dok u početku stoji izravno pod uplivom Giulia Romana, kome dodaje oblike preuzete od Paola. Njegove boje su bez svijetla, a oblici bez specifične materijalnosti. O

FRANCESCU MONTEMEZZANU (1540. ? - 1600.?)

Vent.IX/4,741 zna se vrlo malo, ali značajno je da mu A.Venturi pri-
pisuje čak i 2 slike atribuirane Veronesu. To su Apoteoza
743 Djevice i Bitka kod Lepante obje u venecijanskoj Akademiji.
751 Zatim su tu Parrasio Micheli i Ponchino (Bozzato da Castel-
753 franco), veronesianski maniristi bez osobitog značenja.

========

IX. TINTORETTO I NJEGOV KRUG

JACOPO ROBUSTI, TINTORETTO (1518.-1584.)

predstavlja hronološki i razvojno stvarni završetak venecijanske škole cinquecenta. Njegova je umjetnost u stvari pandan velikoj profanoj umjetnosti Veronesa. On je ujedno najveći predstavnik religiozne umjetnosti protureformacije. Ali ne one jezuitski prazne propagandističke manirističke umjetnosti protureformacije iz 2.polovine'500 u Srednjoj Italiji. Prava i iskrena religioznost duboka duševnosti Tintorettove daje njegovom slikarstvu biljeg veličine: ona znači stvarno prevladavanje manirizma kao epigonstva, nadilaženje simulacije i ponovno stvaranje kršćanskog mitosa. Zato su i njegova likovna sredstva evoluirala u tom metafizičkom smislu, kao što je prema metafizici evoluirala i sadržajnost njegovih slika, ogromnih i dubokih slika, koje znače, na izmaku renesanse, strahovitu čežnju čovjeka prema spasenju, čovjeka, koji se zapleo u svom vremenu na pragu novih mračnih stoljeća i ne vidi izlaza.

Ali ta metafizika nije u Tintorettovu umjetnost ušla najednom, niti je mogla, nakon renesanse, ostati uistinu metafizička, t.j. nije mogla negirati ovozemni život, preskočiti oblike života i prirode, koji su bili otkriveni i slikarski savladani u svom fizičkom životnom postojanju. Zato je za njegovu manirističku umjetnost stvarnost nužno sačinjavala, za razliku od majstora predrenesansnih stoljeća, polaznu tačku slikarstva i ostala je nužno uvijek prisutna u tom slikarstvu. Sva strahovita dramatika Tintorettova i sastoji se u toj borbi između realnog i nadrealnog, u toj ljepoti života, kojeg on ne negira, nego uzdiže na svoj religiozan način, do prekrasne heroike. Sva ljepota života, idealizovana daleko iznad one vulgarne Palmine čulnosti i iznad epikurejske afirmacije Veronesa, dolazi do izražaja u toj njegovoj borbi da se izdigne iznad stvarnosti. U toj poetizaciji stvarnosti stvara Tintoretto svoje prekrasne lirske slike, svoja snoviđenja, u kojima je
Bercken,Mayer 162 stvarnost često doista uzdignuta do divne priče. U ono doba to je značilo obogaćenje ljudske doživljajne moći, ogromno proširenje ili, još bolje, produbljenje duhovnog života čovječjeg. U doba dok je protureformacija propagirala prazne inscenacije epigonskih manirista, kao što su Zuccari ili Cavalier d'Arpino, Tintorettova je umjetnost bila uvijek duboko ljudska i upravo zbog toga dala je ogromno mnoštvo novih podataka o duhovnom životu ljudi onog vremena, ljudi, koji su tada, još više nego li u doba Tizianovo ili Giorgionovo, bili razapeti između zemlje i neba. Tintoretto je velik slikar upravo te strahovite čovječje

I grandi borbe, iz nje dolazi ona ogromna napetost koja se osjeća
cicli 36 na njegovim slikama, čak i u njegovim idilama sadržana je
Bercken, 163 i zgusnuta ta njegova uvijek prisutna potencijalna energija, ona treperi u iskričavom svijetlu i u nemirnom potezu kista. Nije bilo za Tintoretta izlaza u tom njegovom vremenu bez perspektive, u Veneciji, koja je bjesnila u epikurejskom životu svoje vladajuće klase, nakon što je prešla apogej svoje političke i ekonomske moći. Ali upravo zato što je Tintoretto bio duboko vezan sa svojim vremenom i sa svojim gradom, on je nužno dao i vanrednu sliku tog dekadent-
La Mostra, nog razdoblja na kraju venecijanskog cinquecenta i sva nje-
kat.str. 103 gova religioznost nije bila u stanju da ga otrgne od zemaljskog života. Njegova senzualnost, uprkos obilježja vremena,
La Mostra,173 toliko je rafinirana da na nekim slikama postaje nematerijalna. A ta težnja ka spiritualnom čini i njegove oštro ka-
127 rakterizirane portrete više psihološkim studijama. nego li materijalnim pojavama u prostoru.

Ta suprotnost u stvaranju Tintorettovu počiva na suprotnosti unutar kulture tog vremena. Iznad materijalne raskoši i hedonističkog života aristokracije dizala se pomalo sve više plima religiozne reakcije. Religiozne borbe bjesnile su Evropom. To je početak onog velikog i proturječnog razdoblja između renesansnog humanizma i prosvjetiteljskog racionalizma 18.vijeka. Polako su se elaborirala naučna otkrića Galileja i Kopernika, ali široke mase ostajale su potpuno u mraku. Tintoretto je potekao iz puka jednog velikog grada i nosio je u sebi religioznost i fatalizam tih potištenih pučkih slojeva. Ali, slijedeći društvenu narudžbu, on je samo jednim dijelom bio i slikar puka, a drugim dijelom bio je nužno slikar otmjenog aristokrat-
22 skog društva, i to u prezrelom razdoblju iz kraja cinque-
24 centa. Ideal ljepote tog razdoblja on je preradio u znaku manirističke umjetnosti, naslijedivši mnogo više od Correggia, Parmiggianina, Bonifazia, nego li od Giorgiona i Palme. I dosta, cijela venecijanska linija od Giambellina do Bonifazia i srednje faze Tizianove zapravo je umjetnost smirenih i uravnoteženih duhova. Kod Tintoretta sve je potreseno dubokom dramom života. Umjesto smirenih harmonija Giorgiona ili Veronesa imamo, u mitologiju i legendu prebačenu, sudbinu napaćenog ljudstva, a to saosjećanje sa
I grandi čovjekom je upravo ono što Tintoretta izdiže po sadržajno-
cicli 3 sti njegova opusa iznad svih ostalih venecijanskih slikara uopće.

U tome je on jednak Michelangelu, te je i ostavio kao Michelangelo jedinstven i zaokružen spomenik svoje dramatske umjetnosti: velike cikluse u bratovštini Sv.Roka, u kojima dolazi do izražaja sva čovječnost ovog najhumanijeg među svim mletačkim slikarima. A to njegovo humanističko slikarstvo polazi doista od realnosti koju on, međutim, odmah prebacuje u transcedentno. Ljudi, koji sjede za njegovim posljednjim večerama su pučani, pučki ljudi iz mletač-
La Mostra 81 kih ribarskih i mornarskih krčma. Međutim, te divne reali-

stičke likove herojizira on odmah religioznim patosom, uzdi-
La Mostra 205 že ih dramatskim luminizmom u neke transedentalne sfere. A
ipak su sve te njegove vizije još uvijek ljudske i blize
čovjeku i vezane sa realnošću, to nisu još oni neogotički
simboli, kako su to ljudski likovi postali kod El Greca.

Jacopo Robusti rođen je 1518. kao sin nekog bojadisa-
ra, dakle u doba kad je Tizianova Assunta već bila gotova.
Oko 1540. bio je već zreo majstor, premda tek na početku
svog razvoja. O njegovu školovanju ne znamo ništa, osim le-
gende da je tek nekoliko dana bio u Tizianovom atelijeru,
odakle ga je ovaj. nakon što je vidio njegove crteže dao
otjerati. Prema Ridolfiu studirao je sam Carpaccia, antik-
ne statue i rasvjetu malih figurica, koje je oblijevao mla-
Bercken, 14 ževima umjetnog svijetla u zatvorenom prostoru. Iz njego-
vih ranih djela 40-etih godina mogu se ustanoviti razni u-
plivi, u prvom redu Bonifazia i Međulića. Dekorativnost
prvoga očita je u više ranih djela, ali odnos prema Meduli-
ću mnogo je složeniji. Ako je Međulić rođen doista oko 1503.,
kako je i vjerojatno, onda je sigurno da je 30-tih i 40-tih
godina Medulić, kao 15 godina stariji slikar, uplivisao i u
15 stvari inicirao prvo Tintorettovo razdoblje. To je stil ma-
lih manirističkih figura, rađenih rastaljenim i tekućim ko-
loritom, koji potječe od Bonifazia i Medulića. Očito je, me-
đutim, da te elegantne manirističke forme potječu od Parmi-
gianina, a mogao ih je Tintoretto primiti izravno sa njego-
vih slika i bakropisa ili preko Medulića.

Pevsner-
Grautoff, 57 1. period do Čuda sv. Marka 1548.

To je zapravo najproblematičniji i najmanje istraže-
ni period, period četrdesetih godina, u kome osnovni pro-
blem predstavlja odnos prema Meduliću. Pevsner i Grautoff
smatraju da je Medulić u stvari onaj, koji daje i koji od-
ređuje ovo mladenačko Tintorettovo razdoblje. Prema njima
Medulić bi oko 1535. bio u Parmi i otale bi donio umjetnost
Parmigianinovu, da ju 40-tih godina udomaći u Veneciji. Me-
đutim, radi pomanjkanja sigurnih datuma Medulićevih djela
upravo iz tog razdoblja teško je išta reći o tom problemu.
Bercken, 5 Tako Bercken i Mayer stoje na stanovištu da je sigurna je-
dino činjenica međusobnog uplivisanja.

A. Venturi, međutim, izvodi prva njegova djela od Ti-
Vent. IX/4,310 ziana. Redom su to djela vrlo nesigurne kronologije, kao
Ecce Homo iz zb. Sedelmeyer u Parizu, u kojoj tipovi i nebo
doista sjećaju na Tiziana ("Ecce homo" u Beču), ali fosfo-
rescirajući lik Krista daje Tintorettovoj kompoziciji dale-
ko transcedentalniji biljeg. Prema Venturiu sasvim mladom
311 slikaru pripala bi i Vizitacija iz Bologne sa bojom, koja
je još u znaku Tiziana i njegovih toplih atmosfera. Zatim
312 Venturi atribuira ovom mladenačkom periodu i Madonu sa sve-

cima iz Narbonne, dosad pripisanu Paolu Veronese, svu u jakim luminističkim kontrastima. Međutim, sasvim sigurno pri-
Bercken, 11 pada ovom razdoblju, prije Čuda sv.Marka, Uskrsnuće Lazara
Vent. 313 iz Leipziga, koje prema Venturiu nosi također obilježja Tizianova slikarstva u boji i u individualiziranim likovima. To nije anonimna herojska gomila zrelog Tintoretta, tu je svaki lik individualnost za sebe u tipu i stavu. Proračunatost i izvještačenost tih stavova govore također za rani
12 datum ove slike. Slično je i sa Uskrsnućem Lazara iz New
Vent. 314 Yorka, koje u likovima i maglićastom pejsažu potječe od Tiziana. Te, kao i ostale neke slike četrdesetih godina govore doista da se mladenačka formula Tintorettova : "Crtež Michelangelov i boja Tizianova", kojom je bio izrazio svoj program, doista i opažava u njegovim ranim djelima. Postoje, međutim, u tom razdoblju i djela sasvim drukčijeg, možemo čak reći, oprečnog, stila, koji bi ukazivao na njegovu
Vent. 316 drugu komponentu, na liniju Parmigianino - Medulić odnosno
Fosca 46 na Bonifazia. To je na pr. Povorka sv.Uršule, koja se nalazi u Ospedale civile u V., a rađena je minucioznom akribijom, sa vrhom kista, ali sa toliko stila i rutine, tako da sigurno nije prva u tom nizu. Oblici u daljini postaju sve
La Mostra, 24 prozračniji i vazdušastiji poput velova i paučinaste mreže.
25 Blizu toj slici je još nekoliko radova, od kojih je najdiv-
28,29 nija Preljubnica iz gal. Borghese u širokom trijemu, sa figuricama slikanim gustim bojama, koje sjećaju na Medulića nekonzistentnošću svojih oblika. Ostali radovi u tom stilu, svojom širokom narativnošću unutar prostranih arhitektonskih
Bercken, 16 veduta, sjećaju i na Carpacciove historije, tako Preljubnica iz Amsterdama, a očito su vezane uz Parmigianina, Bonifazia i Medulića. Vidi se to osobito ako Medulićev koncert iz Ve-
Vent.IX/4,520 rone usporedimo sa Umnažanjem kruha, iz Metrop. muzeja u New
Bercken,14,15 Yorku ili Čudom vode iz Frankfurta, koje Bercken i Mayer
La Mostra, 26 stavljaju u razdoblje između 1544.- 1547. Na tu istu kompo-
27 nentu nadovezuje se i Rođenje Sv.Ivana, gdje možemo vidjeti u divnoj žanr-sceni ženske likove, koji sjećaju na Bonifazia.

19,20,21 Dolazimo sa Posljednjom Večerom iz S.Marcuola do pr-
Vent. 318 vog djela sigurne hronologije datiranog 1547.g. Prilikom velike Tintorettove izložbe u Veneciji ta je slika restaurirana i povraćena u svoje prvotno stanje, te imamo u njoj prvu scenu ovog slikara, rađenu u još tradicionalnoj kompozicio-
Bercken, 7,8 noj šemi. A ti isti tipovi apostola javljaju se opet u Pra-
Vent. 319 nju nogu iz Escoriala, u grandioznoj prospetivi i širokom ritmu grupisanja, sa prekrasnim koloritnom tamnoplavih i zelenih tonova. Ono što je najbolje u toj slici, to je gusta atmosfera, koja poplavljuje scenu i daje joj kristalnu prosirnost, a bojama iskričavi sjaj.

Slijedeće već godine 1548., stvara Tintoretto svoje
Vent. 322 remek-djelo mladenačke faze, koje ujedno znači obrat u sti-
323 lu t.j. afirmaciju plasticiteta i volumena, tako da se pomišlja i na eventualno putovanje u Rim, da bi se objasnilo o-
Fosca 47,48 ve Michelangelovske forme. To je Čudo Sv.Marka, ogromno platno rađeno za Scuola di Marco, a sada u Akademiji, koje je

La Mostra 33 već onda Aretino pozdravio zanosnim riječima, a kasnije i svi ostali historiografi. Rađena široko i virtuozno, sa slobodnim potezom kista, ona je maksimalno njegovo dostignuće u kolorističkom smislu, te znači i najveću realizaciju njegova nastojanja da spoji kolorit Tizianov s formama Michelangelovim. Tijela su snažna i gigantska, kontraposti smioni, a oblici modelirani svjetlom snažnije nego li do sada. Svjetlom izdiže slikar neke likove, a druge potiskuje u sjenu kao tamne obrise u protusvjetlu. Izlazeći iz manirističke elegance Parmigianina i Medulića, Tintoretto heroizira prizor, kao i sve detalje, ali zadržava virtuoznost boje kojom rasvjetljuje pezadinu lakim žućkastim svjetlom.

39 U vezi Sv.Čudom Sv.Marka je i Pala Sv.Marziaja, završena krajem 1549. A spadaju u ovaj decenij i neki portreti,
Vent. 326 tako Portret prelata iz Gal.Doria u Rimu, a vjerojatno i di-
La Mostra, 34 van portret Starca sa dječakom iz Beča. Sudeći po detaljizi-
35 ranoj realističkoj fakturi spadala bi ova slika u peti decenij, na kraju kojega nalazi se već tipično tintorettovski
37 Portret Nikole Priuli. To je vanredan realistički zahvat u
38 fizionomiju ovog starca izvršen onom slikarskom jednostavnošću i monolitnošću izraza, koja će biti značajna za sve kasnije njegove portrete.

II. period od 1548.- 1570.-

42 U portretu nastavlja Tintoretto u 6.deceniju portretni stil kojeg je inicirao sa portretom Nikole Priuli, te svakako prije 1552. nastaje Portret Jacopa Soranza, remek
52 djelo venecijanske portretne umjetnosti. Inače očituju se i
53 dalje utisci Michelangelove umjetnosti, tako u Adamu i Evi, te u Ubistvu Abelovu, koje su između 1550. i 1553. izrađene za Scuola della Trinità. Divovski oblici rađeni su u smeđoj boji, skoro monohromiji, koja je sva topla i gusta, zasićena sunčevim zlatom. U toj baršunastoj atmosferi ne dolaze do izražaja ni mišići, plastična snaga je neobično jaka, a
44 spoj sa pejsažom savršen. U tom su istom razdoblju nastale
45 slike, koje se sad nalaze u Akademiji Sv.Ljudevit i Juraj sa Knjeginjom, te Sv.Andrija i Jerolim. To su prekrasno modelirane figure na pozadini neba, a među njima se ističe di-
46 van ženski lik, tipičan za ranu fazu Tintorettovu. Još uvijek je Michelangelo prisutan u slikama evanđelista, koje su
48 slikane 1552., ali se od spomenutih razlikuju oštrim lumini-
49 zmom i energičnim pokretom. To su divovski likovi što sjede
51 na oblacima u noćnom prostoru, a modelirani su otvorenim potezom kista. Spada u prvu polovinu 6.decenija, blizu slici
Vent. 330 Adama i Eve, i Suzana iz Louvra sa manirističkim aktom, ali vrlo lijepim pejsažom, tipičnim za ovo razdoblje sa mekim sjenama, što su u sumraku pale po šumi. Koso svjetlo rasvjetljuje likove i otkriva boje na biljkama i haljinama.
75 Blizu toj slici je Danaja iz Lyona, u posljednjem svjetlu
77 smiraja. sa lirskim ugođajem, kojeg ne može da naruši ni ru-
Berenson, 19 žno lice služavke. Zatim je tu velika oltarna pala iz S.Maria dell'Orto : Čudo Sv.Agneze, jedno od najkolorističnijih

Tintorettovih djela. Upravo je neshvatljivo kako je u to do-
La Mostra, 63 ba njegova boja još uvijek zvučna i sa kakvim majstorstvom
64 on gradi scenu punu dramatike i prekrasnih živih likova, sli-
65 kanih apsolutnom sigurnošću kista, koji mjestimično stvara
prozirno paučinaste velove, a drugdje opet sočnu i gustu po-
vršinu meke materije. Ta lapidarnost, kojom ostvaruje svoj
izraz, vidi se u mnogim njegovim slikama, koje su rasute po
68 galerijama, a osobito u portretima, kao u Dami u koroti iz
69 Drezdena. Ta monolitnost, zatvorenost i dovršenost portreta
78 pretvara se u kompozicijama u nevjerojatnu slobodu. Upravo
Raspeće iz Gesuati, koje se stavlja u period od 1555.-1560.
pokazuju tu slobodu komponiranja, tu fenomenalnu snagu kompo-
niranja dramatskih prizora sa idealnim ljudskim likovima, ko-
je svijetlo modelira u snažnom reljefu.

Bercken, 51 U novije doba je dokazano da prekrasno Prikazanje Mari-
je iz S.M.del'Orto spada u prvu polovinu decenija (1551.-
1556.). Vidi se to po ujednačenoj statuarnosti i relativnoj
smirenosti kretnje i kompozicije. Tu su njegovi velebni žen-
ski likovi, koji daju monumentalnost slici, dok je divan efe-
50 kat zasjenjenih gledalaca na lijevo pod zidom i starca obli-
tog svijetlom u prvom planu. Srodno toj slici je i Obrezanje
iz Akademije u svijetlom interieuru, sa prekrasnom gradaci-
jom svijetla u prostoru, koje je ostvareno lakim i relativ-
no živim koloritom. Istom razdoblju 50-tih godina pripada i
32 veliko Raspeće iz Akademije, nagomilano i nejasno u kompozi-
ciji sa stafažnim likovima po strani. Svijetlo i tu igra va-
žnu ulogu u organizovanju kompozicije i isticanju grupa i
likova, ali ono još nije dominantan faktor. Međutim, boja
je tu još uvijek osnovna vrijednost ponekad upravo s neobič-
nim dekorativnim efektom u grupi žena pod križem.

Nakon 'coene" iz S.Marcuola Tintoretto počima niz svo-
45 jih dijagonalnih, noćnih "coena" sa Posljednjom večerom iz
S.Simeone Grande, prosuvši sa kandelabra fosforno svijetlo
po likovima i baršunastoj sjeni interieura. Iza toga, u
La Mostra, 80 razdoblju od 1555.- 1560. slijedi Posljednja večera iz S.
81 Trovasa, sva nemirna i uzvitlana snažnim udarcima svijetla,
sa uzbuđenim likovima, koji su pokrenuti Kristovim riječima.

Bercken, 63 Istu silovitost, očito u vezi sa Michelangelom, poka-
zuje Tintoretto u ogromnim 25 m visokim kompozicijama u S.
M.dell'Orto, osobito u Posljednjem sudu, koji je sav uzvi-
tlan u neorganiziranom vrtlogu oblika i svijetla. Lavina li-
kova i vode ruši se u ponor, a oko se ne može smiriti na ni-
kakvoj stabilnoj tački. Očito je da slikar nije uspio da sa-
vlada kaos pojedinih elemenata kompozicije, koja ipak ostaje
kao dokumenat njegove strahovite fantazije. Druga slika iste
62 veličine u apsidi ove, Tintorettovim slikama najbogatije,
crkve je Obožavanje teleta. Legenda je prikazana svom sna-
gom simbolike, sa malim likom Mojsija, koji urla na Sinaju
iznad oblaka i sa fantastičnim ženama pod pokrovom. Prizor
je veličanstven i smiren u horizontalnim slojevima, sa pro-
Vent. 344 zračnošću, koja još bolje dolazi do izražaja u Slavljenju
križa u istoj crkvi. Luminizam Tintorettov afirmira se sve

jače u vibriranju atmosfere i u majstorskoj igri sjenama.
Ventури 348 God.1559. dovršena je velika slika Ozdravljenje para-
Bercken, 53 litičara u crkvi S.Rocco. Gomila se zbija unutar tijesnog
La Mostra, 88 prostora sa prekrasno modeliranim tijelima i draperijama.Ci-
89,90 jela scena sagrađena je između rafinirane precioznosti i te-
ške dramatike, čudo je pokrenulo bolesnike, koji se kreću i
dižu probuđenom nadom, a tumult je pojačan bljeskavim udari-
91,92,93 ma svijetla. Ista dramatska silovitost vidljiva je na Snima-
nju s križa iz 1560.,organizovana oštrim kontrastima svije-
94,95,96 tla. Već slijedeće je godine 1561. nastala slika Nalazak sv.
Križa iz S.Maria Mater Domini, opet između patosa i maniri-
stičke precioznosti u ženskim likovima. Taj je način znača-
La Mostra, 98 jan za početak 7.decenija, kad nastaje i velika Svadba u Ka-
99,100 ni iz S.Maria della Salute. To je najdublji prostor koji je
uopće ostvaren u nekom interieuru, rasvijetljen sa dna i sa
strane. Protagonist je bačen sasvim dolje, na kraj stola,ta-
ko da prizor djeluje svojom cjelinom. Heroizam legende uzdi-
že ga iznad realnosti, a svijetlo daje poeziju cijelom pro-
storu i likovima. Sve je prebačeno u snoviđenje i u Borbi
Bercken, 44 Sv.Jurja sa zmajem iz Nat.gal. u Londonu, a koliko nerealna
La Mostra,102 postaje u to doba čak i jedna naskroz senzualna hedonistič-
103,104 ka tema možemo vidjeti u velikoj bečkoj Suzani. Težak lik
na tamnoj pozadini postao je neobično lak uslijed ružičasto
zlaćane boje i svijetla, koje je apsorbirano od prozračne
epiderme. I sama kompozicija u vrtu sasvim je maštovita i
neobična sa pojedinostima, koje se nižu unaokolo suncem obu-
čene žene.

Ali dok je u toj biblijskoj legendi Tintorettova te-
žnja ka nadrealnom našla svoju granicu u hedonizmu same te-
105 me, u Nalasku tijela sv.Marka iz Brere patos legende uzdi-
gao je prizor do vizionarne snage, sa fantastičnim efektom
svijetla, što je od prikaze svečeve obasjao duboki prostor
110 crkvene lađe. Pandan te slike je ona u venec.Akademiji, Pre-
nos tijela Sv.Marka, sa olujom na dubokom trgu i građanima
što bježe pod udarima vjetra i kiše. Nažalost slika je na
lijevoj strani odrezana,kako to pokazuje jedna stara kopija.
Samo tijelo svečevo modelirano je opet snažnim svijetlom ne-
poznata i nerealna izvora. Obje slike su iz razdoblja prije
1566.,a rađene su za Bratovštinu Sv.Marka, kao i treća sli-
ka tog ciklusa Spašavanje Saracena, sva u metežu pobješnje-
Bercken, 68 log mora i oblaka. Tim istim izražajnim sredstvima i istom
strastvenošću rađena je u to doba 1563. i lijepa Pietà iz
La Mostra,115 Brere.
116,117

A god. 1565. počeo je Tintoretto prvu fazu svog ogrom-
nog rada u Bratovštini Sv.Roka, i to u "Albergu". Ostati će
ti njegovi ogromni ciklusi sa 62 velika platna kao najveći
spomenik (uz Sikstinu) ljudske kreativne snage na području
likovne umjetnosti. U ogromnim dvim prostorijama nižu se ve-
lika platna na zidovima dok je u gornjoj dvorani i strop
ispunjen najljepšim Tintorettovim ostvarenjima. Ali počeo
je on bio da radi prvi ciklus u trećoj manjoj dvorani, u spo-
menutom "Albergu", i to grandiozno Raspeće sa snažnim rit-

mom komponovanih grupa, koje se nižu u svim pravcima. Za ra-
Bercken, 74 sliku od spomenutog Raspeća iz Akademije, ovdje je svijetlo
osnovni faktor sa kojim slikar gradi oblike i prostore oko
njih. Ima na tom djelu toliko divnih pojedinosti, toliko li-
kova u samostalnom bivstvovanju, u individualnim akcijama, a
opet cjelina diže jedinstvenim moćnim ritmom, koncentrirana
oko križa, ka kome gravitiraju dvije transverzalne linije.
Tragika prizora je monumentalna i uzvišena i Tintoretto kao
da je u ovom svom remek djelu prenio u Veneciju i u njen ko-
lorit onu strahovitu snagu ("terribilità") Michelangelovu.
Bercken, 75 Drama je, međutim, kod venecijanca dočarana sasvim veneci-
janskim sredstvima, bojom i svijetlom. Boja nije kod njega
veronesovski dekorativna i to je upravo ono što je novo kod
Tintoretta: ona je sasvim podređena drami, koja se tu odvi-
I grandi cicli ja, dakle sadržajnosti djela. Ona je dakle, idejna u tom re-
3,4 ligioznom smislu riječi. Ali nije samo religiozna legenda
prikazana u toj slici, prikazana je u stvari i tragedija čo-
vječja uopće, tragedija čovjeka klasnog društva, koji svoju
vlastitu prirodu i patnju "otuđuje" u legendama i religioz-
nim dramama. Veličina čovjeka došla je, međutim, do izraža-
ja i u tom otuđenju, dovoljno je pogledati pojedine grupe,
one likove pod križem na primjer, da se vidi plemenitost i
ljepota koju je Tintoretto znao dati svojim figurama. Ipak,
teško je tu veliku sliku doživjeti u cjelini, jedinstvenim
zahvatom, njoj kao da manjka upravo ta mogućnost neposrednog
i naglog djelovanja. Manjka joj u stvari elemenat koji bi je
sažeo u nedjeljivu cjelinu. A u istoj dvorani nalazi se još
nekoliko velikih Tintorettovih djela, nastalih u tom istom
razdoblju, kojih dojam djeluje poput udarca manje. Tako Put
Bercken, 76 na kalvariju, komponovan u dvije transverzale, sa fosforno
rasvijetljenim likovima, koji se svi prigiblju pod teškim
teretima. To je jedna od najljepših slika, koje je Tintoret-
to stvorio, puna drame, svijetla, vjetra i života. Ali još
77 grandioznija je vizionarna slika Krist pred Pilatom, sa bi-
jelim likom Kristovim vanredne snage, koji se diže iznad go-
mile kao osnovni elemenat kompozicije. Treba samo vidjeti
I grandi cicli vještinu, kojom slikar rasiplje svijetlo po toj bijeloj fi-
10 guri i po ostalim nekim dijelovima slike, stvarajući dojam
misterije.

Nadovezuje se na taj ciklus slike, koje su nastale u
Bercken, 81 to doba za samu crkvu sv.Roka, u prvom redu velika komposi-
cija: Sv.Rok među gubavcima, gdje se likovi izdvajaju iz du-
bokog mraka, sa teškom tragedijom patnje i stradanja. Huma-
nizam Tintorettov, bez obzira na samu legendu, dolazi tu o-
pet do izražaja u svoj neposrednosti realističkih oblika.
La Mostra,129 A taj kruti realizam, sa kojim je Tintoretto usput fiksirao
i neke životne oblike tog doba, još se više zgušnjava u sli-
131 jedećoj slici iste crkve: Sv.Rok u zatvoru. Pojava anđela
133 sa nadnaravnim svijetlom daje slici mističnu sadržajnost, ko-
ja bez sumnje nije simulacija. Ali prikaz okovanih ljudi
druga je, realistična, strana te sadržajnosti, koja se ne
može nikakvom mistikom negirati. Nedostižno majstorstvo vo-

ovanja svijetla i modeliranja oblika diže prikazanu dramu do visine najboljih remek-djela slikarske umjetnosti.

La Mostra, 134 Može se u ovom razdoblju šezdesetih godina spomenuti
135 još nekoliko znatnijih radova. Tako obje slike iz S.Cassia-
137 na (1568.) Silazak u Limb i Raspeće, u jednostavnoj kompoziciji, koja je gledana odozgo, sa tragičnim akcentom u bojama ogromnog neba. A čini se da pripada ovom razdoblju i
Bercken, 83 Posljednja večera iz S.Pola možda najsilovitija Tintorettova večera u dinamici pokreta.

La Mostra, 85 U ovom deceniju nastao je cio niz vanrednih portreta, kao onaj Vincenza Zena iz gal.Pitti, prototip venecijanskog granda oštra karaktera. Zatim portret Andrea Cappella iz Ak.,
118,119 i onaj još grandiozniji Antonia Capella, gdje je postignut
120 monumentalan efekat sa snažnim kvadratnim licem iznad tamnocrvene toge. Ali je još snažniji u svojoj jednostavnoj arhi-
122 tekturi portret Alvise Cornara iz gal.Pitti sa određenim volumenom glave, koja je modelirana tintorettovskom sigur-
126,127 nošću i jednostavnošću. Ili pak Portret starca iz Brescie, tipičan karakter patricijskog mogućnika. Mnoštvo sličnih portreta nalazi se po talijanskim i stranim galerijama.

Oko 1570. počima smekšavanje Tintorettova stila, linija oblika i kompozicije postaje meka i muzikalna; opaža se
Bercken, 84 to evoluiranje već u Madonni dei Tesorieri, ukoliko se ona ne će pripisati ruci nekog od njegovih nasljednika, kako je to učinio A.Venturi, ali i u tom slučaju kompoziciona osno-
La Mostra, 145 va je po svoj prilici njegova. Vidljiva je ta tendenca i u
148 Kristu sa Martom i Marijom, a još više u Oslobođenju Arsinoe iz Drezdena, gdje muzikalnost valovite linije dolazi do izražaja osobito u tijelu Arsinoe. Ali više nego li igdje drugdje, to traženje neke ondulirane linije vidi se u glasovitim slikama iz Anticollegia u Pal.Ducale. Te su alego-
164 rije možda najviše što je slikar stvorio u svom delikatnom luminizmu, u mekoći prozirnih sjena i ljepoti oblika. Krunjenje Arijadne ima pored sve nagosti tijela apsolutnu nevinost sadržaja. Senzualnost ove golotinje kao da je lirizmom prebačena iz stvarnosti u nadzemaljsko kod tih prekrasnih likova, osobito kod Arijadne sa njenim bijelim tijelom na pozadini tamnog zelenila mora i plavim plaštem na koljenima. Blagi lik okrunjenog pana izlazi iz sumraka na tu mliječnu rasvjetu sa onduliranom kretnjom prema centru, u kome se sastaju ruke i oko kojeg rotiraju sva tri lika kompozici-
165 je. Druga alegorija predstavlja Atenu koja tjera Marsa od Venere sa sličnim karakteristikama, koje, međutim, u Tri gracije dosižu svoj vrhunac. To je jedna od najljepših Tintorettovih profanih slika, sva u virtuoznoj igri svijetla i sjene na bijelim tjelesima u vanrednom dekorativnom efektu dijagonalne kompozicije. Atmosfera vibrira u tom prostoru na ovim čudovišnim oblicima, koji predstavljaju savršeno dostignuto jedinstvo boje, oblika i svijetla, između tople
167 boje inkarnata i zelenkastog prozirnog neba. Četvrta slika predstavlja Vulkanovu kovačnicu, gdje se na tijelima gigana-

ta gubi poezija ženskih aktova, a naglašeni oblici ukazuju na manirističku stranu Tintorettova stila. Po tom čarobnom igranju svijetla i prosirnih sjena srodna je tim slikama iz
Bercken, 108 Anticollegia Londonska slika "Postanak mliječnog puta" sva u električnom svjetlucanju iskara i refleksa, te Leda sa labudom.

Ali mnogo značajniji od tih mitoloških prizora, koje
110 je u toj fazi Tintoretto mnogo radio jest njegov veliki opus iz Scuola di San Rocco. Između 1577. i 1581. nastao je ogroman drugi ciklus u gornjoj velikoj dvorani bratovštine. Sa njim svršava meki muzikalni način, a počima opet grandiozni razvoj prema gigantskim vizijama. To je snažna umjetnost probuđene religioznosti, koje više nema nikakve duhovne veze sa Giorgionovim ili Bonifazijevim slikarstvom, to je heroiziranje kršćanske mitologije potpomognuto svim spoznajama o čovjeku, predmetima, prostoru i svijetlu, koje je razdoblje humanizma bilo izvojštilo: Tintorettove vizije rastu u gigantsko odmah na početku tog rada na slici Mjedena zmija na stropu, koja još sjeća na Michelangela kovitlanjem
111 tijela. Ali tek u prekrasnoj slici Mojsije izbija vodu iz pećine Tintoretto kao da je našao svoj lični sistem monumentalnog komponiranja. Prednji dio slike je u mraku, a herojski lik Mojsija kao da dijeli taj prvi plan od stražnjeg, koji se kupa u svijetlu, dok se mnoštvo tiska prema fosforesci-
109 rajućim mlazevima vode, osvjetljeno nadnaravnim svijetlom pojave na nebu. Te iste fantazmagorične efekte traži Tintoretto u Čudu mane sa emfatičnim pozama i refleksima, koji izdvajaju oblike iz sumračnog chiaroscura. Boje sve više nestaju, gube se u tmini. Odvija se, dakle, u umjetnosti Tintoretta proces obratan nego li u liniji, koja ide od Carpaccia do Paolo Veronesa t.j. prema pleinairu. Kolorizam Tintorettov, još tako svjež i svjetao u Čudu sv. Marka iz 1548., pretvorio se u luminističko slikarstvo bez boje, u fantastičnu igru chiaroscura. A oko tih centralnih slika na stropu
112 gornje dvorane izradio je Tintoretto mnoštvo manjih slika u ovalima, sa neiscrpivom fantazijom, koja za sve ikonografske motive nalazi uvijek nova rješenja. Po zidovima nalazi se desetak velikih kompozicija iz Novog zavjeta, među kojima se originalnošću kompozicije i ljepotom likova ističe Ro-
122 đenje Kristovo, razdijeljeno na dva horizontalna dijela. Svi-
I grandi jetlo pada kroz otvor na krovu štale, u kojoj sve počinje
cicli 24 kao da gori i svjetluca. Oblici su konstruirani sumarno, ali
25,27. nepogrešivo, sigurnim udarcima kista, pod kojima su nestali svi detalji, ali su tim više došli do izražaja prekrasni odnosi svijetla i sjene, koji kreiraju velike oblike ovog novog dekorativnog slikarstva, dotad neviđenog u Veneciji i u
Bercken, 123 Italiji. Zatim je tu ono fantastično Krštenje Kristovo, na kome se velike sjene naziru u prednjem planu, dok svijetlo pada s desna iza pećine i osvjetljuje leđa sagnutog Krista u drugom planu. U pozadini, na obali Jordana, vide se gleda-
I granci oci pretvoreni u svjetlucajuće larve, koje se sastoje od sa-
cicli 23 mih svijetlih kontura, kao od nekih velova, koji kao da i sačinjavaju njihova dematerijalizirana tijela. Nižu se ti prizori novog zavjeta u neiscrpivoj mašti, koja je u to do-

ba tjerala umjetnika da radi bez ikakve nagrade, tek uz naknadu materijalnih troškova. Nakon Iskušenja Kristova treba među tim scenama istaknuti, kao možda najljepšu njegovu kre-
Bercken, 128 aciju u tom periodu (1877.- 1881.), Posljednju večeru. Stol je smješten u dubokom prostoru, kojemu je prednji plan ispunjen indiferentnim likovima. Oni kao da su tu samo zato da bi slikaru omogućili da prizor prebaci sasvim u drugi plan, na kraju kojeg i postavlja Krista u maloj ali svijetloj aureoli. Na riječi, koje je Krist izgovorio, nemir je prošao stolom od apostola do apostola, koji su razmješteni u, naizgled apsolutno slobodnoj i prirodnoj, a u stvari duboko proračunatoj kompoziciji. Od ostalih slika gornje dvorane treba
Bercken, 131 istaći Uzašašće Kristovo radi njegove barokne kompozicije i neobične zamisli.

U trećem periodu Tintorettova rada u bratovštini Sv. Roka, od 1583.- 1587., nastao je njegov treći veliki ciklus, koji se nalazi u donjoj dvorani, a ima kao temu Život Marijin. On obuhvaća opet 10 ogromnih kompozicija, koje u njegovu razvoju predstavljaju vrhunac monumentalnog stila i najviše dostignuće njegovih izražajnih mogućnosti uopće. Vizionarna snaga pojačava se do maksimalnosti. Ispod njegova kista nastaju oblici i prizori, oblikuju se legende i prostori, stvarani nikad iscrpivom maštom, koja kao da je razapeta između realnosti i vizije, između života i sna. I upravo to unutrašnje proturječje Tintorettove umjetnosti, ta neprestana borba da se svlada ta razapetost između sna i jave, između religiozne vizije i stvarnog života, kao da stvara tu groznicu u njemu, tu napetost koja se opaža u svakom njegovom djelu tog razdoblja. Tako je i Navještenje, sa kojim ovaj ciklus započinje, svo sazdano od tog unutrašnjeg proturječja između jedne kućne idile i tajanstvenog zbivanja legende. To proturječje izraženo je umjetnički opet sa njegovim osnovnim izražajnim sredstvom: svijetlom. Ne sa bojama, nego sa silovitim chiaroscurom gradi Tintoretto svoje forme, prekrasne forme jednog idealiziranog ljudstva. Ne može se reći da to ljudstvo ne pripada stvarnosti, naprotiv, svi ti likovi i njihov dramatski život, zapravo je mitološka transpozicija stvarnog ljudskog života, religiozna projekcija životne borbe čovjeka. To je kraj 16.vijeka, doba reformacije i seljačkih ratova, krvavo stoljeće velikih borba u Italiji
I granci i cijeloj Evropi. Dovoljno je pogledati njegov Pokolj dje-
cicli 36 ce u Betlehemu da se vidi sva dramatska snaga, koju je Tintoretto mogao da razvije u svojim kompozicijama, a ujedno i visoka humanost njegove umjetnosti. Koliko borbe, patnje i saosjećanja dao je slikar u ovoj neobičnoj kompoziciji, toliko komplikovanoj u planovima, kretnjama i skraćenjima, u tijelima, nažalost često i odviše manirističkim, koja se kovitlaju u metežu borbe.

Bercken, 164 Pa čak i u mirnoj sceni Posjeta Elizabete unosi u toj fazi Tintoretto dramu doživljaja i podiže je do visokog patosa. On gradi lako pokrenutu kompoziciju dvaju ženskih likova na pozadini fosforescirajućeg neba, ali intimna osjećajnost uzdignuta je do monumentalnosti. No među radovima tog njegovog posljednjeg velikog ciklusa ističu se tri re-

Bercken, 159 mek-djela. Prvo je velika slika Bijeg u Egipat, zapravo noćni prizor bijega jedne obitelji u fantastičnom pejsažu. U prednjem planu vlada gusti mrak, samo su glave bjegunaca osvjetljene nadnaravnim svijetlom. Tek u zadnjem planu rasvjetljuje se divna arhitektura pejsaža, fosforni odbljesci igraju po drveću, kući i brijegovima, a svijetli oblaci odrazuju se na tamnom nebu. Čitava ta noć kao da slavi fantastičnu svečanost sa vatrenim vodoskocima, koji plamte po
160 brijegovima i drveću ili isijavaju iz glave Madonine. A ona prolazi između drveća, koje je prati i klanja se granjem, sa sretnim licem i nježnom, vječno lijepom gestom majke, kroz tmine i misterije ove začarane noći, koja živi i pokreće se u nadnaravnoj rasvjeti. U toj slici, kao i u ostalim dvjema,
163 koje pokazuju Sv.Magdalenu i Sv.Mariju Egipatsku u pejsažu, mi se nalazimo pred slikama, koje možemo ubrojiti među najviše realizacije visoke renesanse, pa i historije umjetnosti uopće. O realnosti u naturalističkom smislu riječi tu se više ne može govoriti, kao što se ne može ni pred Michelangelovim freskama u Sikstini. Ta su djela uzdignuta od realnosti prema metafizičkom i iracionalnom, kao što su to bila i djela prije Masaccia i Giotta. Ali za razliku od njih,
162 ova remek-djela visoke renesanse, imaju u svojoj podlozi, u svojoj formi i u svojoj sadržini, sva iskustva minule humanističke umjetnosti sakupljena u toku dvaju stoljeća. I zato, makar u vidu religiozne sadržajnosti, koja je tu samo povod idiličnog nekog poetiziranja i plašt za maštovitu liriku do tada nikad ne ostvarenu u svoj kvaliteti, ova djela ostaju velika umjetnička ostvarenja, duboko realna, visoki dokumenti ljudske sposobnosti imaginiranja i dometa ljudske mašte u dočaravanju prizora i fenomena, koji su toj sadržajnosti bili potrebni. Može se uostalom, postaviti i pitanje da li je religiozna sadržajnost bila neophodno potrebna da bi Tintoretto mogao stvoriti te maštovite prizore. Pejsaži sa ovim malim sveticama, koje su se kao puki pretekst izgubile u prostoru, pokazuju da ovdje opet imamo posla sa čistim simulacijama jednog pjesnika, koji gradi svoje lirske čarolije u ovim fantazmagoričnim noćima. Treba vidjeti ono svjetlucanje po krošnjama i deblima, ono rastaljeno srebro, koje teče umjesto vode u potoku; i one male ženske likove ovite samoćom - da se osjeti sva poetičnost Tintorettove umjetnosti. Bez sumnje, to nije realistički metod quattrocentista, ali niti dekorativni metod Bonifasia de Pitati ili Paola Veronesa. Ali bi isto tako bilo pogrešno to nazvati dogmatsko-atributivnim metodom u smislu trecenta. Tu su najbolje ljudske mogućnosti ostvarene, najviše potencije tog vremena došle su do izražaja u liku ovog venecijanskog slikara; sva proturječja, koja to vrijeme nije moglo riješiti, sva ljudska tjeskoba, strah, osamljenost, a ujedno, sva
163 ljudska čežnja za mirom i ljepotom - zgusnule su se na ovim slikama, od kojih jedna kao da više simbolizuje tugu i bol gu-
162 stim sjenama, koje samo ovo stablo u prvom planu raskida u teškom grčevitom naponu. Dok druga slika sa Sv.Marijom Egipatskom, kao da u stvari predstavlja samo radost raspjevanog svijetla, koje dažđi po krošnjama drveća, po potoku i brijegu u daljini.

Nakon što smo prešli Tintorettove cikluse u bratovštini Sv.Roka, koji su u tri navrata nastali od 1565. do 1587. godine, spomenut ćemo, od radova koji su u međuvremenu nastali, najprije nekoliko portreta, naravno sasvim nesigurne kro-
Vent. 426 nologije. Tu je u prvom redu drugi portret Jacopa Soranza, koji je značajan i zbog toga što je do nedavna bio pripisivan Tizianu. To približavanje stila obih velikana druge polovine stoljeća vrlo je simptomatično, ali očito je da ovaj portret nosi sve oznake Tintorettova portretna stila. Vjerojatno je nešto raniji (oko 1570.) Portret starca, koji se nalazi u Be-
La Mostra,155 ču, a i onaj prekrasni Muški portret sa oštrom karakterizacijom mletačkog patricija. To nisu međutim, samo konkretne slike pojedinih individualnih karaktera, nego i vanredne klasne i staleške karakterizacije, koje se ne vide samo na odjeći i ostalim vanjskim atributima, nego i u samoj psihologiji tih lica. To su uvijek lica tvrdih i surovih očeva i seniora velikih patricijskih porodica, ljudi, koji su navikli da vladaju republikom i stranim zemljama, svojim dalekim kolonijama. To su bezobsirni trgovci i perfidni političari, oni lukavi diplomati poznati u općoj i, nažalost, našoj nacionalnoj historiji. Ali ne samo bezobzirni, nego i mudri ljudi, koji su
Berchen, 174 sa velikom dalekovidnošću znali da vladaju i da upravljaju, da donose pametne zaključke kao nijedna vlada tog vremena. To su ujedno bili vrlo kulturni ljudi, koji su pobrali plodove talijanskog humanizma, školovani na padovanskom Univerzitetu i možda najprofinjenijeg ukusa od svih staleža Evrope tog vremena. Odnjegovani na posljednjim odbljescima bizantin-
175 ske kulture, u stalnoj vezi sa Orijentom, a vremenski i prostorno ukotvljeni usred talijanskog humanizma, oni su bili u stvari naručioci i potrošači velike umjetnosti Veronesa i Tintoretta, koji su se svojim slikarstvom upotpunjavali kao dvije često, ali ne i uvijek, suprotne strane kulture ove klase. Bila je to još uvijek građanska klasa. Građanska u smi-
179 slu trgovačkog kapitalizma, ali toliko aristokratisirana već u ranim stoljećima svog razvoja da je teško možemo uporedivati sa cehovskim, pa makar i visokocehovskim građanstvom Firenze. Ono, međutim, što odlikuje te Tintorettove portrete, to je što su oni doista portreti, to jest individualni prika-
177 zi karaktera, kroz koje tek Tintoretto ide k općenitosti, ka socijalnom određenju. A karakterološka i psihološka situaci-
Vent. 429 ja je uvijek drukčija. Tako u Portretu iz Richmonda vidimo umornog starca, drhtave glave, koji jedva podiže desnu ruku,
Vent. 431 dok se usta i iskrivljuju, a meso je istrošeno u staračkom crvenilu. U portretu Senatora daje slikar grubu glavu dobroćudnog starca, koji još nije svladan godinama. Ali nad svim
La Mostra, 17 tim portretima ističe se rembrandtovskom snagom Autoportret
Fosca 88 iz Louvre. Kompoziciono reduciran na minimum, frontalno postavljeni lik starog slikara isvajan je bez boja, isključivo svijetlom. Lice je pretvoreno u masku, koja kao da je improvizirana, sa sjenama što se koncentriraju u očima i stvaraju dramu ostarjelog genija, koji je s tim očima vidio i ostvario toliko ljepota.

U tim djelima, koja sigurno potječu od njegove ruke,

vidi se u to posljednje doba strahovita snaga Tintorettova.
Ona se još vidi u nekoliko djela iz njegovih posljednjih go-
Vent. 435 dina, tako u Skici raja, koja ideja, nažalost, u svojoj rea-
lizaciji od ruku učenika u sali Velikog vijeća u Dužd.palači,
gubi sasvim vrijednost i preglednost kompozicije. U razdoblju
osamdesetih godina spada pretposljednja njegova Posljednja
La Mostra,189 večera iz S.Stefana, nastala svakako prije 1584., kao i Mo-
191 litva u vrtu jedna od njegovih vrlo originalnih kompozicija.

A iza 1584., vjerojatno i mnogo kasnije, prema kraju
svog života, izradila je Tintorettova botega šest velikih
Bercken, 193 prizora iz života Sv.Katarine, od kojih je sigurno njegov
jedino Martirij Sv.Katarine iz Akademije, u kome je prizor
zamišljen fantastično sa nježnim tijelom mučenice među ogrom-
192 nim kotačima. Venturi mu još pridaje kao izvorni rad sliku
190 Sv.Katarina u zatvoru. Ostali prizori su, uglavnom, djela
njegovih sinova Domenica i Marca.

Iza 1586. započeo je Jacopo rad na ukrasu Bratovštine
Sv.Marca, ali izgleda da je uspio dovršiti samo prvu sliku,
San Sv.Marka, ne bez sinovljeve pomoći, što dolazi do izra-
za čini se u širokim obojenim formama. Vanredni detalji na
moru u pozadini govore za izravnu intervenciju Jacopovu. Sa
La Mostra,208 Domenikovim sudjelovanjem izradio je Snimanje s Križa u S.
209 Giorgio Maggiore, u crkvi koja je inače puna radova njegove
radionice. Ali u toj se crkvi, u koru, nalaze i dvije ogrom-
198 ne slike njegove zadnje faze. To je prvo Čudo mane duboka
scena komponirana u nekoliko planova, koji se teško mogu sa-
gledati u totalu, ali tek izoliranjem pojedinih partija i
grupa dolazi do izražaja ljepota i bogatstvo njegovih zami-
sli. Ali niti iz daleka ne dosiže ta slika drugu kompozici-
ju, koja se nalazi na drugom zidu iz 1594. To je velika Po-
sljednja večera, rasvijetljena fantastično velikom uljenom
svjetiljkom, koja otraga oblijeva likove bijelim svijetlom,
74.75 a cijelu sobu ispunja takvom igrom svijetla, kakvu jedva da
igdje možemo naći u njegovom životnom djelu. Kompoziciono i
luministički, možda je ova velika Večera najbolje djelo, ko-
je je Tintoretto uopće izradio, djelo puno misterija i uje-
dno, lijepih oblika. Prostor je zasićen zlatnom prašinom,
ali boje su ipak žive, one u bogatim zagašenim registrima
formiraju zapravo i taj prostor i oblike u njemu.

Iz ogromnog broja djela, koja se pripisuju Tintorettu,
možemo isključiti veliki broj kompozicija, koje su,prema nje-
Bercken, 139 govoj zamisli izrađivali njegovi učenici. Tako ciklus Gonza-
150 ge iz Münchena, a isto tako niz slika sa stropa dvorane Ve-
155 likog Vijeća, koje su u njegovu načinu i po njegovoj zamisli
izveli njegovi učenici (A.Vicentino), ali ni u kom slučaju
ne dosižu razinu majstorovu. To isto vrijedi za veliku sliku
iz Sala dello Scrutinio: Osvojenje Zadra, djelo koje heroji-
zira poznati osvajački akt Serenissime na našoj obali.

Godine 1594., dakle na kraju ovog velikog stoljeća, umire Jacopo Tintoretto. Po svom geniju, a i po svojoj maniri, on predstavlja vrhunac i završetak velike mletačke linije, koja je započela u dubokom quattrocentu, a sada, na kraju 16.vijeka, završava sa manirizmom. Vrijeme, u kome je Tintoretto živio, odvijalo se nakon svih velikih otkrića visoke renesanse, u punom rascvatu manirizma. Nakon Rafaela i Michelangela, umjetnost Italije zapala je u formalističko kopiranje i variranje oblika tih velikih majstora. Pridošla je još k tome umjetnost "lijepih oblika" nakon Correggia, t.j. manirizam emilijanske škole, koji se preko Parmigianina i Medulića afirmirao u Veneciji. I kroz cijelo životno djelo Tintorettovo provlači se prezrela manirístička linija, odnosno kroz njegovu umjetnost djeluju oni isti zakoni kao i kroz umjetnost jednog Pontorma, odnosno Giulia Romana.

Ali ne samo oni. Djeluju kroz njegovo stvaranje i zakoni koje niti jedan veliki umjetnik (nakon renesanse) ne može ignorirati t.j. zakonitosti same objektivne stvarnosti. Oni i sačinjavaju jedan pol njegova stvaranja. I doista, stvarnost se od samog početka provlači kroz njegovu umjetnost. Ona ga priječi, da u tom svom bjesomučnom putu u nadrealno ne izgubi sasvim tlo pod nogama. Jer i ta težnja je kod Tintoretta neosporna također već u samim začećima njegova umjetničkog načina. To je težnja ka vizionarnosti, koja je ležala u diktatu tog vremena, težnja da se prebaci s one strane realnog u metafiziku. U toj borbi između fizičkog i metafizičkog razrasla je njegova umjetnost noseći pri tome nužno oblike naslijeđene od Michelangela i Parmiagianina. Ali uprkos tih neosporno manirističkih elemenata, njegova se umjetnost ne može svrstati u manirizam onako kako se to može učiniti za epigonskom umjetnošću Vasaria ili Zuccaria. Ona nije formalističko igranje formama, ona ispunja te forme novom sadržajnošću, upotrebljuje ih i preoblikuje novim, specifično svojim izražajnim sredstvima. Ta sredstva t.j. sredstva Tintorettovog luminizma, su toliko jaka, a njegovo osjećanje ljepote čovjeka toliko snažno, da ga stavljaju među najveće umjetnike, koji su postojali u historiji umjetnosti. Prava njegova kvaliteta jest u stvari: saosjećanje sa čovjekom. Ono je najčešće izraženo kroz prizore kršćanske mitologije, ali je vidljivo osobito u djelima njegove posljednje faze osamdesetih godina. Dramatska snaga, kojom on obrađuje čovjeka i njegovu sudbinu (terribilità), izvodi ga bez sumnje, kao i Michelangela, iz područja klasične umjetnosti, t.j. iz renesanse u manirizam, kome on stvarno, po sadržajnosti i po oblicima i pripada. On čak i prelazi, nemirom i dramatikom, i samog Michelangela. Pri tome on ruši sve zakone, pa i samu venecijansku kolorističku tradiciju, zakone statike i kompozicije svijetla, dakle sve kvalitete renesansne umjetnosti. On slika beskonačno i težnju ka beskonačnom, i ono fanatično nastojanje čovjeka da riješi bar u mašti suprotnosti, koje u stvarnosti ne može riješiti. On je te suprotnosti rješavao unutar religije na mističan način, poput El Greca, i bio je u tome najveći i najiskreniji umjetnik protureformatorskog doba u Italiji.

Kao i svi veliki umjetnici religiozne umjetnosti Tintoretto je, ne slikajući uvijek izravno samu objektivnu stvarnost, prenio do naših vremena ogromno mnoštvo podataka duhovnog života ljudi onog vremena. Prizori i objekti, koje je on slikao, nisu uvijek stvarni, ali oni su nastali u njegovoj svijesti, kao odrazi tog vremena, kad je religija ponovo zagušila vedru i svjetsku umjetnost renesansnog realizma. Realistička slika u njegovom slikarstvu bez sumnje opet prelazi u religiozno-metafizičku sliku. Na drugom razvojnom stepenu, ta njegova "metafizička" slika, obogaćena duhovnim razvojem dvaju renesansnih stoljeća donosi nam ogromna saznanja o duhovnom stanju čovjeka tog doba. U tome se sastoji vrijednost i onog dijela Tintorettove umjetnosti, koji ne možemo nazvati realističkim.

Jacopov sin

DOMENICO TINTORETTO (1560.- 1635.) ,

obuhvata svojim radom, produžujući očevu umjetnost, i cijelu trećinu 17. vijeka. Još u neposrednom dodiru sa njegovim genijem izradio je Domenico niz djela koji ne samo po stilu, nego i po sadržajnosti stoje blizu Jacopovoj umjetnosti. Tako ova prekrasna Magdalena iz Kapitoline, sva u blijedim žuto-zelenim tonovima, bolećiva i zanesena. Ili Zaru-
Vent. 465 ke Sv.Katarine sa lijepim likom svetice, na čijem odijelu Domenico provodi svjetlucanje na način Pavla Veronese i Bassana. A. Venturi, kako smo već bili spomenuli, pripisao je
474 Domenicu i veliku Madonu dei Tresovieri, poznatu sliku iz Akademije, koja se prije pripisivala Jacopu, te doista ima visoke kvalitete nekih Jacopovih faza.

121/4

Od ostalih sinova Tintorettovih treba spomenuti i Marca, koji je sa Domenicom dovršio ciklus Historija Sv.Katari-
Bercken, 191 ne, a zatim kćer Mariettu, koja je u očevu načinu također o-
Vent. 489 stavila mnoštvo slika u Veneciji i izvan nje.

Od Jacopovih učenika i saradnica koji su ispunili ogromne površine često po njegovim nacrtima, treba u prvom redu spomenuti

ANTONIA VASILACCHI, zv.L'Aliense (1556.- 1629.)

kojeg je djelo, u invenciji i crtežu, vrlo teško odvojiti od njegova velikog učitelja. Osobito u velikoj slici sa stropa dvorane Velikog Vijeća i Duždevoj palači, i Poklon osvojenih gradova Veneciji. Kao primjer tipično njegove manirističke kompozicije možemo uzeti Ambasadore mletačke pred
442 Barbarossom u istoj dvorani. Prazna rutina škole, uprkos lijepih detalja ne može spasiti ovo veliko platno kao ni ostala Aliensova djela.

125/3

Ali najplodniji i najbolji od mnogih manirista Tintorettova smjera bez sumnje je

ANDREA VICENTINO (1539.- 1614.)

Za nj je, međutim, značajan i dodir sa manirizmom Giu-
Vent. ~~449~~ 451 450 lia Romana, te u tom smislu i nosi sve nesnosne karakteristi-
ke rimskog manirizma. Ali najbolja djela, koja se njemu pri-
Berckens, 150 pisuju, pokazuju očitu saradnju sa Tintorettom, a možda i
151 njegovu invenciju. To su 4 bitke sa stropa sale Vel.Vijeća,
od kojih Obrana Brescie, Bitka na jezeru Garda imaju karak-
terističnu patetičnu teatralnost Tintorettove škole.

=======

XI. ŠKOLA BASSANEZA

Škola Bassaneza i završava u stvari paralelno sa Tintorettom veliku školu venecijanskog 16.vijeka. Najviši vrhunac ta je porodica dosegla u Jacopu, ali prvi u nizu je

Arslan.tb. II. FRANCESCO DA PONTE STARIJI (rođen oko 1470/80.)

iz Bassanta grada, koji se već od 1404. nalazi pod vlašću Venecije. Upravo slikarstvo retardiranih venecijanaca ostavilo je u to doba svoje tragove u njegovoj umjetnosti. Opažaju se osobito uplivi Cime, ali još više vicentinske škole u vidu Montagne. Oko 1530. počima da se opaža na
VI njegovim slikama sudjelovanje njegova sina Jacopa, osobito u pejsažu. Vidimo u djelima, koja su dokazana starom Francescu, ruku jednog zakašnjelog quattrocentiste, koji slijedi sporo i u retardaciji umjetnost Vicentinaca i nekih venecijanaca iz početka 16.vijeka. Njegovo pravo značenje, međutim, sastoji se u tome, što je bio ocem i prvim učiteljem svom sinu Jacopu.

JACOPO DA PONTE, Bassanno (1517/8.- 1592.)

počeo je svoj slikarski rad sa pejsažima u pozadinama
VIII očevih slika. G.1535. notiran je prvi put u Veneciji, ali je vrlo vjerojatno da je već u to doba došao pod upliv Boni-
sl. 7 fazia, kome je upravo srodan njegov prvi način, nespretan u kompoziciji i akciji, ali već zreo u mrljastom koloritu (macchia), koji se ne može zamisliti bez Bonifazia.

Već tu, u prvim počecima, vidi se da će boja biti sna-
XI žna strana njegove umjetnosti. Taj osobiti Bonifaziev upliv obuhvaća g.1535/6, a primjećuje se i u likovima, kao i u ne-
XIII spretnim kretnjama. Tako u votivnoj slici potesdata Soranza, gdje je osobito lijep bonifazijevski motiv djevojčice u prugastoj haljini. Ali kao remek djelo ove mladenačke faze, koje pored sve nespretnosti pokazuje neosporne poetske kvalitete, treba istaći Bijeg u Egipat iz Cittadelle, koji je na-
XIV-XVI stao otprilike 1537. Tu kao da on izlazi iz tuđih formula i daje prvi put svoje vlastito osjećanje, koje će kasnije dalje razviti. Prekrasni realistički detalji odlikuju ga i razlikuju već u to doba od Bonifazzia.

Dok je Jacopovo sudjelovanje u radioni Bonifazia sigur-
sl.66 no, izgleda da je Jacopo primio Tizianove uplive samo preko njegovih djela. Ti se uplivi mogu zapažati na nekim Jacopovim slikama. Niz slika sa uplivom Tizianovim završava se re-
XIX mek-djelom ove rane faze, Snimanjem s križa iz Crosare, ali s njim počima i nesumnjiv upliv Pordenona. Monumentalnost oblika i grandioznost cijele kompozicije ukazuje na blizinu majstora iz Friula. Taj upliv traje samo kratko vrijeme, a

Arslan. XXI očit je još na Putu na kalvariju iz Cambridga, u herojiziranju likova i u pordenonovskim ženama na desnej strani. U tom razdoblju Jacopo Bassanno, kako vidimo, mijenja vrlo brzo svoje načine i preuzima različite utjecaje. Ali pomalo on
XXIII kao da nalazi svoj lični stil pučke religioznosti, koji je već tako vidljiv u Poklonstvu pastira iz Hampton-Courta. Ono je rađeno pastoznim i intenzivnim koloritom. Likovi seljaka, tako značajni za njegovu umjetnost, javljaju se tu već potpuno utvrđeni. Vezan za svoju domovinu, za Bassanno i miran život okolnih sela, za pejsaž i ove ljude priproste religioznosti, on se iz bučne Venecije vraća 1540. kući i nastanjuje se stalno u Bassannu. Njegova umjetnost odbija se time još više od aristokratske somptuoznosti Venecijanaca.

Ali to ne znači da je Jacopo prestao da prihvaća strane uplive. Upravo u to doba pojačava se upliv Parmigianina, koji se u Jacopovu razvoju održava vrlo dugo.

Međutim, kronologija ovog dugog razdoblja od 1540-60. je sasvim nesigurna, pouzdanih datuma nema. Osim toga brze evolucije Jacopove dovode u pitanje stilsku kritiku i njenu kronološku pouzdanost. On je prototip umjetnika, za kojeg se ne može reći da napreduje, nego da se mijenja dajući u raznim manirama djela, koja kao da pripadaju nekom drugom
XXV slikaru. A pored Parmigianinovog upliva traju još i stari utjecaji Bonifazia i Pordenona, ovoga posljednjeg osobito u draperijama, na pr. u Madoni iz Münchena, koja u licu ima oznake Parmigianinovih tipova. U tipovima svetaca vide se i tragovi Tizianovi, ali upliv Parmigianinovih radirunga sve
XXVIII više prodire, kako se to očito vidi u Smrti Sv. Iv. Krstitelja iz Copenhagena. Oblici su izvještačeni i stilizovani, kretnje i stavovi akademski i studirani. Međutim, istovremeno Jacopo je u stanju da u mnogim slikama tog razdoblja prevlada taj manirizam sa realističkim likovima, koje daje pastoznim namazima boje. Mogu se u tom realizmu nazrijeti i utjecaji, koji preko Alpa stižu iz Nizozemske. Boja ostaje venecijanska, kao i slobodna tehnika kista, tako značajna za dru-
XXXI gu polovinu stoljeća. Najljepša sinteza tih Jacopovih realističkih elemenata sa precioznim ljepotama manirizma jest zapravo slika, koja se nalazi u Ambrosiani. To je Počinak na bijegu u Egipat, jedno od remek djela Jacopovih. Boje, hladne i tople, iznenađuju nas na svakom dijelu, u kolorizmu, koji kao da ublažava naturalističku oštrinu muških likova.

XXXIV Vrhunac razvitka pada u decenij između 1562.- 1572., kad se slikarstvo Jacopovo počima da oslobađa od akademske linearnosti, koju mu je nametao studij bakropisa. Boja dominira od sada bez obzira na crtež, koji ju zatvara, a njene se naslage razrješavaju u brzim i slobodnim udarima kista, koji slijedi nabore i čvorove tvoreći pastozne mase. Boja se rasvjetljuje, otkrivaju se novi odnosi :trešnjasto crvenilo, maslinasto zelenilo, kobaltne modre boje i t.d. Spadaju u tu fazu mnoga poklonstva pastira ili kraljeva, kao ono iz Gal. Corsini u Rimu oko 1565. Javlja se tu onaj njegov specifično
XXXV basaneskni preciozni tip djevice sa šalom, koji se opetuje na mnogim sličnim poklonstvima. Parmigianino ostaje uvijek

prisutan u ovim likovima produženih forma, ali boja je postala tekuća kao kod Medulića, čiji je upliv vrlo vjerojatan u tom razdoblju. A iz g.1568. je Poklonstvo iz muzeja
Arslan. XXXVI- u Bassannu, sa djevicom, koja otkriva sina u praskozorju,
- XXXVIII sa prekrasnim detaljima sveteca na lijevoj strani. To je jedno od Bassannovih remek-djela, koje je kroz stoljeća uživalo ogromnu slavu, te je moralo da bude zaštićivano i duždevim odredbama. Ali od mnoštva djela nastalih u ovom razdoblju šezdesetih godina treba istaći još i Jakobov odlazak
XXXIX za Kanaan iz Hampton-Courta, koji je možda prva njegova čisto pastoralna scena. Ikonografija je tu sasvim nevažna, dosadašnje simuliranje razotkrilo je svoju pravu sadržinu. Počima niz tolikih "stagiona", berba i sličnih profanih prizora, u kojima realizam Jacopa i njegovih sinova dolazi toliko do izražaja.

U to doba kao da Jacopa zahvaća i umjetnost Tintoretto-
XLI va. Vidi se to u Dva apostola iz Modene, kojih monumentalnost kao da prelazi način Jacopov. Ali kako je on taj Tintorettov upliv znao preraditi na svoj lični način, vidi se u još jednom prekrasnom djelu ovog razdoblja, u Sv.Ivanu Krsti-
XLIII telju. To je koščati asketski lik snažne plastičnosti i caravaggiovske snage u chiaroscuru. Tek u detaljima, glave na pr.,
XLIV vidi se sloboda penelate i tehnike impasta. Još jače plastičnosti je lik Sv.Jerolima u venec. Akademiji, prekrasnog impasta u glavi i ostalim pojedinostima. Ta virtuozna sloboda pe-
XLVI nelate dolazi osobito do izražaja u djelu, koje zaključuje seriju remek-djela ovog razdoblja. To je Silazak Duha svetog iz muzeja u Bassannu, rađen doduše u šemi Tizianovoj, ali sa tolikom slobodom invencije i ujedno vjernošću likova rađenih
XLVII po modelima. Iznad tumultuozne scene diže se tintorettovski osvijetljen lik Madone, slikan sumarno u srebrno-ljubičastoj haljini sa sivo srebrnom velom i rukama modeliranim, kao u jednom dahu, munjevitim udarom nadnaravnog svijetla. Bassanno je ovdje na vrhuncu ove svoje čudesne faze, u kojoj je sa svojom "mrljastom" (macchia) tehnikom nadmašio sve što je u tom načinu stvoreno u mletačkoj školi. Njegov potez kista dosiže apsolutnu slobodu u variranju namaza sa udarom ("tratteggiare", "colpeggiare") težeći da pogodi i reproducira materiju i svjetlosne pojave u njihovoj suštini, i da im upravo sa svijetlom da odgovarajuću idejnost. Ali pored tih pastoznih "colpeggia", osobito u razdoblju koje slijedi, upotrebljuje Jacopo i lazure, koje prozirne transparirajи donje slojeve i izmjenjuju se sa pastoznim mjestima. Tako dobija on mogućnost velikog variranja i uvijek vjernog oblikovanja, koje prilagođuje objektu, reproducira ga u njegovoj pojavnoj zakonitosti, čak i materiji. To je nešto sasvim drugo od Tintorettove apstraktne chiaroscuro-stilizacije.

XLIX Posljednje razdoblje obuhvaća dva decenija od 1572. do smrti 1592. Ono počima sa velikom votivnom lunetom iz Vicense, rađenom pod apsolutnim uplivom Tintorettovim (1572.). Bassanno u svom stalnom transformiranju, mijenja se još jednom i regenerira oko 1570., sposoban kako vidimo i za najšira prostorna rješavanja. Mora da je ogromna snaga i slava Tintorettova privukla njegovu pažnju za vrijeme dužih boravaka u

Veneciji. Sjene su intenzivne, ali boje i likovi još su oni
iz tek prošle faze. Ali u toj kao i u ostalim slikama ovog
Arslan. L doba zasniva Jacopo specifičnu koloristićku gamu između ke-
stenjastog,tamno-crvenog,plavog. I u Propovjedi Sv.Pavla iz
Marostike kompozicija je Tintorettova, kao i sumračna lumi-
noznost dubokog prostora. Dovoljno je vidjeti ove žene na li-
jevoj strani, da se utvrdi ipak osobitost tog pučkog Bassan-
novog realizma. Ali isto tako je očito pomanjkanje disciplj-
ne i egzaktnosti u rješavanju linearne perspektive, likovi
se odviše brzo smanjuju, planovi uopće nisu povezani. I u ko-
loriranju opaža se u ovoj slici već i saradnja njegova sina
Francesca.

LI 6.1574. datira Depozicija iz Padove, koja započima ono
što nazivamo u pravom smislu riječi "bassanizmom".

Ona stoji na prelomu posljednjih upliva Parmiggianina,
Tiziana i Tintoretta i novog njegovog originalnog stila. U
snažnom luminizmu stvara Jacopo čvrsto modelirane likove u
kojima je njegova pučka tipologija našla definitivno rješe-
nje. Daleko je Bassanno od rafaelovske "bellezze" u tom svom
31 realističkom slikarstvu, što mu kroz stoljeća ne će oprosti-
ti akademska kritika. Svijetlo više nije ravnomjerno raspore-
đeno po površini u igri svijetla i sjene, nego se koncentrira
intenzivno na neke istaknute dijelove. Sa tim sredstvima o-
svježuje Jacopo svoj posljednji način upravo u času kad je
tipologija njegovih likova prijetila da svojom monotonošću
uništi njegovu umjetnost. Radio je naime Jacopo već dugo svo-
je likove po lutkama, stalnim modelima, koje je razmještao
po prostoru i preslikavao. Kod toga je upotrebljavao svo svo-
je znanje u koloriranju i osvjetljavanju, ali likovi su nužno
Seemann, 112 dobijali neku ukočenost i mrtvilo. Zato se njegova kompozici-
ja i likovi više uopće ne mijenjaju, a svu svoju ingenioznost
slikar razvija u boji i rasvjeti.

A upravo u to vrijeme kao da se još više afirmira ona
pastoralna nota, koja je u ikonografiji tolikih Poklonstava
i do sada davala izrazito profani i pučki karakter njegovoj
umjetnosti. Može se to ograničenje tipično talijanskog slikar-
stva "storie" na korist pejsaža i žanr-slike objasniti kod
Bassanna njegovom vezom sa selom i pukom u malom rodnom Bas-
112 sannu. Ima, međutim, još jedna teza koja taj razvoj pastoral-
nog slikarstva kod Jacopa dovodi u vezu sa pojavom Paola Fia-
minga u Veneciji 1573., gdje je ovaj slikar pejsaža i žanra
došao na velik glas. Kako u tom slučaju protumačiti pojavu
Arslan. LII prvog Odlaska u Kanaan, oko 1565.,koja je već čista pastoral-
ka ? Može se, prema tome, pretpostaviti da je Fiamingo tek
jače razvio i dao nove poticaje tendencama, koje su Jacopu
bile urođene. Tako bi onda nastao drugi Odlazak za Kanaan iz
Anticoleggia Duždeve palače i mnoštvo drugih pastoralka ovog
vremena. Ogroman broj tih slika, koncipiranih obično na temi
iz starog zavjeta, izradila je njegova botega, a nastavila je
da ih proizvodi i nakon njegove smrti. Zato se samo ograničen
broj radova te vrste može smatrati njegovim djelom. A isto ta-
ko ovom periodu izgleda pripadaju prototipovi onih "elemenata"
ili "stagiona", koje su također njegovi nasljednici uvelike
ponavljati.

Za grad - Molitva na gori (opća I - 404.)
Sv. Ivan Krs. u pustinji

Ali u mnoštvu radova te vrste treba istaći još nekoli-
Arslan. LIV ko oltarnih slika. Tako veliku sliku Sv.Rok među gubavcima
iz Vicenze iz 1575., sa prekrasnim pojedinostima, a zatim
LV Madona potestata Mora, koja se najednom javlja pod nesumnji-
vim utjecajem kasnog Tiziana. Boja u toj Bassannovoj slici
35 kao da fluktuira i teče po platnu i oblikuje likove svojim
sočnim impastom. Zatim je tu još nekoliko portreta bez ve-
ličine i psihološke dubine Tintorettove.

LVI A ono što je značajno za posljednja djela Jacopova,na-
kon 1580.,je začudno detaljno i pažljivo slikanje oblika i
pojedinosti. To detaljno slikanje provodi Jacopo još uvijek
LVIII sa vanrednom slobodom kista. Vidi se to najbolje na slavnom
Krštenju sv.Lucile iz Bassana, koji je zapravo neka sredina
između pastoralke i oltarne slike. Na prekrasnim smirenim i
diskretnim likovima prosipa Jacopo svoju poeziju, te bez i-
LIX kakvog teatralnog patosa stvara lijep lirski prizor. U cen-
tru idile stavlja on središnji prizor sa glavnim likom, za
kojeg je Tiepolo u 18.vijeku.,kad ga je vidio, rekao svom
sinu: Znaj, Domenico, da sam na svom putovanju u Bassano
vidio jednu crnu tkaninu, koja je izgledala bijelom. Među
LXII posljednjim Jacopovim radovima možemo spomenuti Sv.Eleute-
ria iz venecijanske Akademije, kao primjer akademizma, u
kome su se opet pojavili uplivi iz starih eklektičkih faza.
Bez sumnje je i sudjelovanje sinova (Gerolama osobito) toj
slici dalo težinu oblika i sumračnost neprozirne atmosfere.

LXIII FRANCESCO BASSANO ml. (1549.- 1592.)

Izgleda da je započeo radom krajem šezdesetih godina.
Iz tog doba je i lijepo Poklonstvo pastira iz Drezdena, ra-
đeno po poznatom Jacopovom uzoru iz gal. Borghese. Sedamde-
setih godina razvija se paralelno sa tadanjom očevom fazom.
LXVI On radi osobito mnoštvo biblijskih pastoralnih prizora,kao
Odlazak Abrahama iz Beča i mnoštvo sličnih prizora u koji-
ma se pridržava očevih uzora. I lijepo Poklonstvo kraljeva
41 iz gal.Borghese vjerojatno je rađeno po nekoj očevoj slici,
kao parafraza ili čak kopija.

G.1579. napustio je Francesco Bassano svoj rodni grad
i počeo da radi u Veneciji, gdje dolazi u struju Tintoret-
tovu, odnosno tintorettovskog manirizma. Ali još uvijek
ostaje on u malom žanru u očevu tragu, te tako nastaju o-
samdesetih godina one mnoge godišnje dobi, koje su poznate
u nekoliko replika ili varijanta, odnosno biblijske scene,
kao što je i Isus u kući Martinoj u gal.Pitti. A početkom
devedesetih godina ulazi Francesco u red slikara koji rade
LXVII u Duždevoj palači na obnovi izgorjelih sala. U Sala delle
Scrutinie nastaje lijepi oval Osvojenje Padove, kao sinte-
za stila Jacopova sa novim utjecajima Tintorettovim. To je
barokni metež pojačan Tintorettovim udarima svijetla, vrlo
dobro slikano platno, mnogo superiornije ostalim četirim
slikama sofita iz sale Velikog vijeća. Može se to ujedno
smatrati najvišim dometom, kojeg je Francesco uopće dosti-
gao u svom ogromnom opusu.

G.B. da PONTE, BASSANO (1553.- 1613.),

poznat je po nekoliko djela, koje je većinom radio u saradnji sa Lukom Martinellijem, kao na pr. lijepo Oplakivanje iz Louvra.

Četvrti sin po rođenju, ali drugi po umjetničkom značenju je

Arslan. sl.55 LEANDRO DA PONTE, BASSANO (1557.- 1622.),

koji je veliki dio svoje aktivnosti utrošio u saradnji sa sa ocem i braćom, ali je više od svih Bassaneza razvio portret kao posebnu granu slikarstva. Ima u njegovoj portret-

LXXIV noj umjetnosti jedna granica, koju on ne može preći. Zastajanje na pojedinačnom, nemogućnost da pređe iz naturalizma u dublju čovječnost, karakteristična je za Leandra Bassana. Ta ista suhoća i tvrda modelacija vide se i na oltarnim njegovim slikama, kao na Uskrsnuću Lazarovu iz Akademije, koje je svakako osnovno djelo, po kojem možemo utvrditi njegove značajke: umjesto brzog Jacopovog udara kistom upotrebljava sad Leandro monotoni i suhi "tratteggio" koji daje metalnu tvrdoću oblicima i draperijama. Još je uvijek, međutim, on na visini dok slika pastirske scene, taj omiljeni žanr slikara iz Bassana. Ali i tu se već gasi ona idilična poezija, kojom su odisale pastorale Jacopove.

Tako je u trećem deceniju 17.vijeka umjetnost porodice Bassano ugasnula, kao što je u to vrijeme ugasnula i čitava ona velika linija venecijanskog cinquecenta. U doba dok je živio Tintoretto i Veronese, Bassanezi su znali svojom posebnom vrstom slikarstva osvojiti svoje mjesto i prenijeti djelatnost iz svog Bassana u samu Veneciju. A kad je umro Jacopo u posljednjem deceniju stoljeća njegovi sinovi ponavljali su više ili manje epigonski njegove šeme i živjeli još neko vrijeme kao posebna grana na stablu mletačkog manirizma.

=======

XII. BRESCIANSKA ŠKOLA 16.VIJEKA

Visoka renesansa zatekla je staru komunu Bresciu pod vlašću Vencije i to je bilo odlučno za karakter njenog slikarstva u tom razdoblju. Nakon što je u 14.vijeku nekad slavna komuna prelazila iz ruku jednog signora k drugome, već prema konstelaciji snaga u lombardskoj ravnici (Scaligeri, Visconti, Pandolfo, Malatesta), prolazeći kroz teške stranačke borbe unutar svog patricijata, predala se u 15.vijeku Brescia svojevoljno Veneciji, koja je u to doba nastavljala svoju ekspanziju na terrafermi. Do tog časa njena lokalna umjetnička djelatnost stajala je potpuno u znaku lombardske tradicije, koja je imala svoj vrhunac u slikarstvu Foppe (radio je između 1479. i 1511.), skoro cijelo stoljeće nakon dolaska pod Veneciju. Tokom 15.vijeka, njen je teritorij bio poprištem teških borba Vencije i Milana, a osim toga ekspanzija još nerazvijenog mletačkog slikarstva počela je tek krajem tog stoljeća sa Giov.Bellinijem, a osobito sa Giorgionom u prva dva decenija 16.vijeka. Prije toga, početkom 16.vijeka, doživjela je Brescianska škola i slabiji odraz Leonardova upliva, ali već u to doba ukopčava se Brescia u venecijansku školu, te postaje sa Savoldom i Romaninom zapravo njena kopnena filijala sve do druge polovine vijeka. To je očuvalo brescianske slikare od manirizma, koji je dopirao iz Toskane (odnosno Mantove) i iz Emilije.

La pittura bresciana, kat.sl.

Tradicija, na kojoj je razrasla brescianska škola 16.
10 vijeka, je stara lombardska tradicija Foppe, koji je upravo u Bresciu presadio padovansku liniju Mantegne i Ture. Umjetnik, koji je početkom cinquecenta spojio tu foppesknu tradiciju sa novim uplivima Leonardovim (iz Milana) bio je

34 **FLORIANO FERRAMOLA** (1480.- 1528.) ,

poznat i cijenjen mnogo više po freskama iz pal.Bor-
31 gondio iz predleonardovske faze, odnosno iz časa prvih dodira sa leonardovom umjetnošću.

Dok je Ferramola ostao sasvim po strani od venecijanskih upliva, dotle je brescianskuu školu skrenuo potpuno u mletačke vode slikar

157 **GIROLAMO SAVOLDO** (oko 1480.- iza 1548.)

Prihvativši sve utjecaje od Bellinia i Giorgiona do Palme i Lotta, on ih je prenio i presadio u Bresciu. Umjetnik visokog kvaliteta, Savoldo je zapravo dugo bio ocjenjivan daleko ispod svoje prave razine. U čitavom nizu svojih djela on je, međutim, pokazao visinu najboljih majstora tog doba.

Počeo je u Veneciji, u atelieru Giov.Bellinia, a prvo

Savoldo - Dubrovnik (vlastela) - Počivanje na bijegu

djelo jesu (iz 1510.) Dva pustinjaka iz Akademije, teških
i mjestimično detaljizīranih oblika. Te minucioznosti ima
La pit. 159 i na nekim detaljima Portreta iz Bergama, rađenog inače jasnoćom i voluminoznošću, koja sjeća na Antonella.

Vent.IX/3 508 Upliv Giorgiona vidljiv je u Počinku na bijegu iz Pe-
509 sara, a Lottov u Poklonstvu iz gal. u Turinu. Venecijansku Sv.Konverzaciju upotrebljavao je Savoldo u cijelom nizu oltarnih slika.

Ali svoju individualnost pokasuje Savoldo u punoj snazi tek u velikoj pali iz Brere sa Madonom i četiri sveca, sa
513 kojom je zapravo inicirao tu veliku bresciansku temu. Četiri snažna čovjeka stoje sasvim na dnu slike u oštrom protusvijetlu, to su patrijarhalni likovi kakvi će se kasnije često javljati u bresciankoj školi sve do Moronia. Sa lottovskom inspiracijom umeće Savoldo dolje lijepi daleki pejsaž, a tipično svoju graciju daje anđelima koji flankiraju Madonu.

514 U luministički divnom Ratniku iz Louvra susrećemo se još sa giorgioneskom temom i uplivom, refleksi i nenadani zraci svijetla ispunjaju taj prostor između dvaju zrcala. A
Pit. 174 blizu tom vremenu nastale su i t.zv. Venecijanke sa šalom,
516 vjerojatno najprije Magdalena iz Nat.gal. Nastale su svakako pod utjecajem Tizianovim, a djeluju dekorativno pod svojim svilenim šalom metalnog sjaja, koji kao da upija mjesečevu svijetlost u planovima, koji su tipično njegovi i koji
519 se vraćaju na onom prekrasnom Mladiću iz Gal.Borghese, dje-
La pit. 172 lu meke modelacije i blagog izraza. Ta poetičnost likova i atmosfere vuče korijen još od Giorgiona te se stalno
170 vraća u Savoldovom opusu. Tako u Flautisti iz zb.Bonacossi
Vent. 521 u Firenzi. Sam portret je opet samo povod dočaravanja intimne atmosfere i svijetla koje gradi topao zasjenjen prostor pun poetičnosti, lijep lik svirača, njegove žive ruke i na pol zasjenjeno lice. To je muzikalni chiaroscuro Rembrandtov ostvaren jedno stoljeće prije Rembrandta.

La pit. 171 A slijedeće Savoldovo djelo opet predstavlja vrhunac
Vent. 522 njegovog specifičnog stila. To je glasovita slika iz Gal.
523 Borghese u Rimu Tobija za Anđelom, sva u luminističkim kontrastima na tamnoj pozadini šume. Treba vidjeti tu večernju magličastu atmosferu, u dalekom pejsažu, idealnu ljepotu mladića sa zasjenjenim licem i prekrasan lik anđela, po čijim krilima se prolilo bijelo-svijetlo, koje na tipično savoldijanskim naborima igra u fantastičnim efektima. Poetičnost ovog prizora izdiže ovu sliku iznad rafaelovskog klasicizma, stavlja ga uz bok najboljim sanjama Veronesa ili Lotta.

Visinu Savoldove umjetnosti možemo vidjeti u prizma-
525 tičkom liku Sv.Pavla iz priv.zb. u Londonu. Plastika tog lika daje mu neslućenu monumentalnost, dok pejsaž sa bijelim kućama usred zelenih šuma i zrcalećih se voda spada među najljepše što je Savoldo izradio.

527 Pala sa četiri sveca u S.Maria in Organo u Veroni znači obrat u njegovom načinu prema gustom i debelom namazu i zrnastom sloju boje. Ipak nema tu širine i monumentalnosti

Vent. 528 prve pale iz Brere. U oltarnim slikama kao da Savoldo ne postiže strogost kompozicije i klasični ritam masa, fali mu slobodna inspiracija njegovih manjih platna. Upravo na tim
531 manjim platnima on može da razvije svu svoju slikarsku vještinu, kao u kapitolinskom Ženskom portretu, jednom od njegovih najzrelijih djela. Večernje svijetlo, koje dopire sa fantastično lijepog neba, modelira lik nelijepe žene i oživljava prekrasan kolorit haljine sa dominantnom zelenom bojom.

533 A među remek-djelima ovog zadnjeg razdoblja spada Vizija Sv.Matije iz Metropolitanskog muzeja u New Yorku. To je divna noćna slika osvjetljena lampom, koja daje sav čar liku Evangeliste i čeznutljivu ljepotu letećem anđelu. Oblici su rasvjetljeni odozdo, gusta boja žari se pod izravnim dodirom svijetla.

Tu svoju luministièku poeziju Savoldo je unosio gdje
536 god je mogao u portrete, kao i u oltarne slike. Izrastao na umjetnosti Bellinija i Giorgiona, on nije, poput Tiziana i Palme, razvio dalje svoju umjetnost u kolorističkom smislu. Već u početku on je ostao kod luminizma, nastojeći da izbije što je više bilo moguće iz plastične forme, koju svijetlo kreira u prozračnim atmosferama. Zato ne veže lik i pej-
La pit. 161 saž u cjelinu na način Giorgionovih sljedbenika, nego likove izolira i fiksira ih posredstvom svijetla pred tamnim pozadinama, u tišini i u mirnim suzdržanim atmosferama. Ali i pejsaž on obrađuje u ugođajima sa oblacima i svježim zelenilom polja. To nisu zlatni sni Tizianovi, koji prate duhovno zbivanje likova. U kapitolinskom ženskom portretu tako pejsaž na desnoj strani ima vrijednost za sebe, bez obzira na sam lik. I boju je znao ponekad upotrebiti virtuoznošću sljedbenika venecijanske škole. Ali svijetlo i sjena u najljepšim kombinacijama ipak su ostali osnovno njegovo izražajno sredstvo. Za razliku od Tiziana, on nikad ne razbija kompaktnost masa. Njegove su forme uvijek koncizne i definirane, realne u rasvijetljenim prostorima, sa svojom vlastitom specifičnom materijom, dokaz da se i bez negiranja materijalnosti fizičkog svijeta može ostvariti visoka poetičnost. Iz te materijalnosti brescianske škole izaći će na kraju stoljeća velika umjetnost Carravaggiova.

GIROLAMO ROMANINO DA BRESCIA (1484/7.- 1566.?),

je velik slikar, za kojeg nije sigurno da li je izašao iz ateliera Ferramole, kako se to ranije mislilo. Svakako treba njegovo porijeklo tražiti u okolici Lorenza Lotta, dok mnogi njegovi tipovi imaju afinitet sa tipovima Boccaccina.

Vent.IX/3,537 Prvo njegovo djelo izgleda da je doista Oplakivanje iz venec.Akademije iz 1510. Tip Sv.Magdalene svakako je sro-
539 dan ne Boccaccinu, nego Giorgionovoj pjesnikinji iz Beča.U-
541 pravo zbog afiniteta prema Boccaccinu A.Venturi pripisuje
Seemann, 610 Romaninu i slike koje se nalaze u zb.Duveen u Londonu, a ta-
Vent. 542 ko isto i sliku Pastira sa ženom u pejsažu, koja se nalazi

u Filadelfiji, a koja stilski stoji između Giorgiona i Boccaccina.

Vent. 549 Slika iz S.Francesca u Bresciji iz 1511.,premda u ne baš sretnoj kompoziciji, već pokazuje veliku virtuoznost u vođenju svijetla, koje prodire ispod niskog svoda, a još veću virtuoznost u prikazivanju materije tkanina. Bellinesk-
550 kna pala iz Padove daje 1514. još ljepši prostor, ali zatvoren otraga, u jedinstvu sa samim okvirom. U tom prostoru razvija Romanino svu magičnu snagu svog kolorizma, između crvenog u svim nijansama i prigušenog zlata. Preko Pordenona izgleda da je Romanino osjetio kolorističku poeziju Giorgionovu. U to doba, dok je boja još u službi stroge konzi-
551 stenćne, čak klasične forme, nastao je glasoviti Portret nepoznatog iz Budimpešte, sa osnovnim kolorističkim kontrastom crno-metalno zlatno, te zlaćasto toplim licem na pozadini zelene zavjese.

Porast kolorističke intenzivnosti počima da prati i porast i strastvenost kretnja. U tom razvojnom momentu stav-
553 lja i atribuira mu A.Venturi poznatu Giorgionovu sliku, Preljubnicu iz Glasgowa. U svakom slučaju ovaj period od padovanske pale 1514. do cremonskih fresaka (1520.) je period najintenzivnijih traženja i raznorodnih upliva. Čak i Pal-
556 min se upliv, navodno, može nazrijeti u Portretu iz Buckingham-Palace, a još više u Madoni iz Berlina, gdje je religiozna slika postavljena usred prirode na način Palme. Inten-
558 zivnost kretnje može najbolje zapaziti u Assunti iz S.Alessandra u Bergamu. U dvorcu Malpaga izradio je zatim oko 1520.(što je vrlo rani datum i u poređenju sa Venecijom, a osobito Toskanom) freske sa scenama iz turnira i sl., koje nas ostavljaju hladne u svom heraldičnom opisivanju.

560-563 Isto to vrijedi u mnogome iza virtuozne freske katedrale u Cremoni. U tematici Muke Kristove Romanino se iživljava u kostimiranju likova i u površnom karakteriziranju efektivne i psihološke situacije. Boja je također formalistička, sa naglašenim vrućim crvenilom. Treba, međutim, iz tih ansambla izdvojiti pojedine likove kao portrete da bi se dobio pojam o njegovoj vještini slikanje u pojedinostima. Nisu bolje ni ostale 3 freske: Krunjenje krunom, Bičevanje, Ecce homo, uvijek sa uznemirenim oblicima i mnogim grafičkim elementima. U pojedinim likovima Romanino, međutim, uvijek daje dokaza svojih vanrednih realističkih kvaliteta, često sa tragovima njemačkih upliva.

La pit. 148 Ti isti uplivi vide se u Portretu iz pinak.Tosio u
Vent. 564 Bresci, kao i njegovo tendiranje k fantastičnom, koje se o-
565 sobito opaža, na pr.: u Salomi iz Berlina, koja je sva u izvanjskom efektu zavijenih oblika i linija.

U crkvi S.Giov.Evangelista u Bresci u kap. Sakramenta
566 izradio je Romanino niz slika, u kojima se doduše opaža na-
567 gomilavanje likova i pomanjkanje prostora, ali zato boja se zgušnjava i žari u sumračnim atmosferama, dok svjetlosni
570 efekti kao da slijede Savolda. Savoldovi uplivi vide se osobito u Sv.Matiji, koji je odozdo osvijetljen ljubičastim svijetlom.

Vent. 575 Nakon 1525. Romanino se približava Tizianu, ali i vi-
teška sadržajnost Giorgiona osjetljiva je uvijek u Uskrsnu-
ću iz zb.Benson, opet u gami između srebrnog, upaljenog cr-
venog i crvene zlatnog na plavkasto-zelenkastom nebu. A oko
576 1530. Romanino je u punoj stvaralačkoj snazi; nastaje Mado-
La pit. 128 na sa svecima iz Salo, scena na otvorenom, između vjetrom
uznemirenih grana i oblačnog neba. Vanredna je njegova vje-
127 ština slikanja draperije, kako se to može primjetiti i u
Vent. 581 Madoni iz Breré, širokih oblika, sa zlatnim i crvenim tono-
vima, koje preplavljuju cijelu sliku i stvaraju dojam pre-
583 sićenosti. Ta presićenost u boji i u širokim oblicima posta-
La pit. 136 je sve više osnovnom značajkom Romanina. Primjer takvih ka-
rakteristika je Poklonstvo iz gal.Tosio e Martinengo u Bre-
sci, u kojoj je ambient potpuno podređen velikim likovima,
koje zauzimlju sav prostor, guše ga i uništavaju, kao da Ro-
manino, poput Pordenona, gleda oblike kroz povećalo. I u
La pit. 152 svojim kavaleresknim portretima Romanino vrlo rijetko daje
153 duhovnost svojih modela. I odviše često se on zadržava upra-
vo na izvanjskoj deskripciji odijela i kretnje. Ipak, u svo-
jim najboljim časovima, on je to svoje izvanjsko (staleško
i klasno) karakteriziranje znao da produbi psihološkom raz-
radom modela.

Došavši preko Boccaccina (iz Cremone) u dodir sa vene-
cijanskom školom, Romanino je lombardsku Foppinu tradiciju
ubrzo prebacio sasvim na venecijanske uplive. Od Tiziana je
preuzeo žar svoje palete, od L.Lotta srebrnaste tonove, a
od svog sumještana Savolda noćne i svjetlosne efekte. Sve
te uplive nije on uvijek znao ni mogao da asimilira i izgra-
di svoju jedinstvenu i ličnu umjetničku fizionomiju. Klasi-
cizam i manirizam, koji su u drugoj polovini vladali na kop-
Vent. 593 nu, a djelomičnoi Veneciji na kraju su i njega potpuno izba-
cili iz ravnoteze. Dovoljno je pogledati Propovjed Kristovu
iz Sv.Petra u Modeni da se utvrdi to razarajuće djelovanje
manirizma na umjetnost jednog tako autentičnog umjetnika,
kao što je bio Girolamo Romanino

Od njegovih sljedbenika možemo spomenuti Calista Pi-
597 azza di Lodi, koji je vulgarizirao njegove oblike zatim Me-
lona, Gueltiera i Muziana, koji se nisu izdigli iznad epi-
gonstva.

MORETTO DA BRESCIA (Ales.Bonvicino, cca 1498.- 1555.)

velik slikar brescianske škole, tih i melankoličan u
svojoj umjetnosti, u suštini je ostao quattrocentist, reli-
giozan i tuđ venecijanskoj slikovitosti. Boju, koju je pre-
uzeo od Tiziana, upotrebljavao je za modeliranje svojih
ozbiljnih patrijarhalnih likova, ali svijetlo je ostalo do
kraja osnov njegove plastičnosti. U tome je on još vezan
za Foppu i padovansku školu 15.vijeka.

La pittura Bresciana, 98 Započeo je svoj razvoj pod uplivom Romanina i vicen-
tinca Montagne. Primjer iz početne faze, Krist i Samaričan-

ka na zdencu, pokazuje svu nezrelost i naivni realizam mla-
La pitt. 99 dog Moretta. Ima nešto više cjelovitosti u Kristu sa križem
i vjernikom, koji je nastao 1518. godine, ali ono što je zna-
čajno za njegovu eminentno religioznu umjetnost, to je iz-
59 gradnja tipično njegove oltarne slike. Djevica sa tri sveca
iz S.M.delle Grazie u Bresci ima već specifičnu arhitekton-
sku izgradnju. Reprezentacija svetačkih likova oblikovanih
svim sredstvima renesansnog realizma, osnovna je značajka
Morettova slikarstva. U tragu Romanina i Savolda postavlja
on likove na pozadini visokog neba, obično u protusvjetlu.
Vent.IX/4,112 Na tim palama, kao onoj u S.Giov.Evangelista u Bresci, ta
snažna foppeskna plastičnost miješa se sa koloritom Veneci-
je. Treba, međutim, potražiti ljepotu detalja na tim slika-
ma, izolirati lica, kao ono Sv.Agneze ili Sv.Ivana na lije-
voj strani, da se dobije prava vrijednost njegove umjetnosti.
Ta se vrijednost osim toga sastoji u atmosferi, koju Moretto
konstruira bojama, ne razbijajući nikad oblike u njihovoj vo-
117,118 luminoznosti. Te iste značajke vide se u portretima tog doba,
koji odaju nesumnjiv upliv Lotta iz nedalekog Bergama.

Kako izgleda Morettova umjetnost na kraju mladenačke
122 faze oko 1520. možemo najbolje vidjeti u Oplakivanju iz Rich-
monda, djelu snažnog chiaroscura i realizma, koji kao da na-
govješta Caravaggia. Ali u to doba na početku muževnosti Mo-
La pit. 54 retto još uvijek asimilira Romanina i Savolda. Tako upravo
u to doba radi on svoje možda najviše savoldiansko djelo. To
je Večera u Emausu iz pinak.Tosio-Martinengo. Oblici su čvr-
sti, modelirani snažnim chiaroscurom. Pikturalna materija
kao da se pročišćava, oblikujući tu divnu plastičnost, iz
55,56 nje kao da otpada sve suvišno. Ta stroga plastičnost ne odu-
zima prizoru poetičnost: pomoću svijetla oživljava Moretto
lica svojih likova, daje im ljepotu i duševnost renesanskih
ljudi. Sve je to još uvijek u tragu Savolda, kao ona velika
Vent. 125 Posljednja večera u S.Giov.Evangelista, koja se približuju
naturalizmu, ne gubeći svoju snažnu dramatičnost. Vidi se to
126 i na portretima, kao na onom Portretu plemića (1526.) iz Nat.
Gal., u škrtoj gami između crnog, crvenog, ružičastog, van-
rednog lica i plemenitog stava.

Već g.1522. stigao je u Bresciu Tizianov oltar Uskrsnu-
ća i najkasnije od tog doba počeo je djelovati meki Tizianov
La pit. 58 kolorit na umjetnost Morettovu. Vidi se to u Pali iz Sv.Afre
Vent. 139 (pinak.Tosio) u ublaženim kontrapostima i većoj fluidnosti
boje, u mekoći mesa i tkanina. U tom djelu kao da se bresci-
anski slikar najviše približio Veneciji. Ali još uvijek tra-
La pit. 51 je, oko 1530. borba sa starim lombardskim uplivima, teška
Vent. 142 plastičnost još je uvijek oznaka Sv.Margarite sa dva sveca
iz S.Francesca u Bresci.

Ali na vrhuncu svog razvitka Moretto se približava još
više Tizianu bogatstvom svog kolorita. Toplina Venecije pro-
143,144 dire u inkarnat i tkanine u Pali sv.Nikole, (pinak.Tosio),
gdje je Madona dobila čak i obličje Tizianovih Madona. Njena
je prezentacija ipak daleko od Tizianove majestetičnosti. Ne-
146 ka provincijska bizarnost opaža se i u najboljim njegovim
La pit. 116 slikama, tako u Sv.Antunu Opatu iz Brescie. Teško se on za-

pravo izvlači iz religiozne konvencionalnosti i treba u naj-
La pit. 52 boljim njegovim radovima tog vremena razbijati cjelinu i i-
zolirati dijelove da bi se pronašla prava vrijednost Moret-
tove umjetnosti. Tako u glasovitoj oltarnoj slici iz Sv.An-
Vent. 147 drije u Bergamo, koja je sasvim nejedinstvena, razbijena u
kompoziciji i akciji. Više je uravnotežena i bliža bellini-
148 jevskom religioznom osjećanju Madona sa svecima iz Frankfur-
ta, u vanrednoj atmosferi zasićenoj najljepšim bojama Vene-
cije. Provincijska sredina Brescie pogodovala je razvoju re-
La pit. 50 ligiozne umjetnosti ove vrste. Nastaje cio niz takvih religi-
oznih slika, na kojima se tek oskudno javljaju profani ele-
Vent. 156 menti, kao na slici Sv.Giustine u Beču. Visoka Morettova por-
159 tretna umjetnost došla do izražaja u nizu portreta, kao što
je onaj Plemića što sjedi iz Nat.gal.,koji je vanredan u
slikovitosti i u karakterizaciji. Kao da se u tom žanru odra-
zuje kod Moretta umjetnost Lorenza Lotta, kako se to vidi u
La pit. 109 osjećajnosti Portreta iz pal.Salvadego, pa i u dekorativno-
sti nekih ženskih portreta, kao što je onaj Plemkinje iz zb.
113 Sola, profinjen a opet nenametljiv u bogatoj skali boja.Mo-
že se u tim primjerima vidjeti kako sve slikarske vrste ima-
ju i neku svoju specifičnu zakonitost, koja se u portretnom
žanru, očituju u nužnom pridržavanju objektivnih zakonitosti.
Taj portretni realizam Morettov popušta onog časa kad se on
Seemann, 241 nalazi pred religioznim zadatkom, kako se to najbolje može
Vent. 163 primjetiti na afektiranoj pozi Vjere iz Lenjingrada. Samo
onda kad u okviru religiozne ikonografije ima prilike da
provede simulaciju, daje Moretto prizore sa vanrednim rea-
169 lističkim fragmentima, kao u onoj Večeri u kući Farizejevoj
iz Chiesa della Pietà u Veneziji (1544.).

Granice njegove umjetnosti dolaze do izražaja u cije-
167 lom nizu slika posljednje periode, kad je upliv Tiziana
dezorijentirao provincijskog majstora. Nije Moretto, prela-
zeći od lombardskog načina na raskošni kolorit i dekorativ-
ni metod venecijanaca, mogao izdržati taj pritisak. Maniri-
zam bio je nužna posljedica gubitka ravnoteže.

Vent.IX/4,176 GIAN BATTISTA MORONI (1520/25. - 1578.)

Moroni se rodio u Albinu kod Bergama. Školovan kod
Moretta u Bresci, vratio se u Bergamo, gdje je u tragu Lot-
ta i Moretta razvio svoj način realističkog portreta, po
kome je i osvojio mjesto velikog slikara.

Ali počevši od Moretta on je, kako se vidi na Assunti
iz Genate, odmah vulgarizirao njegove tipove. To nisu više
uzvišeni patrijarhalni tipovi sa Morettovih slika, nego o-
bični ljudi iz svakidašnjice. Njegova kompozicija je raskli-
mana, a portreti usiljeni.

180 Naprotiv u portretu Moroni već u početku pokazuje se
kao majstor svoje umjetnosti. Njegov portret nije aristo-
kratski ni dvorski herojski portret Tizianov, nego građan-
181 ski portret provincijskih trgovaca i zanatlija, malih ple-
mića i učitelja. Bez visoko dekorativne klasne reprezenta-
185 cije, ti građanski portreti su uvijek oštro psihološki ka-

rakterizirani. Ne može se osporiti da mnogi od njih zastaju na granici naturalizma, kao onaj Portret redovnika. Mo-
Vent. 188 roni izgrađuje svoj portretni stil stavljajući crne likove svojih modela na sivu pozadinu. Daleko smo tu i od Savolda, a kamo li ne od Giorgiona. Jedino na Lotta i na Veronesa
191 podsjećaju neki od tih portreta, kao onaj Gospodina iz Pinakoteke u Brescì, vanredan u mekoći haljina i toplini inkarnata. Modeli ga vežu za stvarnost i u mnogim portretima on ne prelazi granicu svakidašnjice. Ali u svojim najboljim
206 stvarima dostiže Moroni onu visinu koju portretu može da da samo klasna i društvena determinacija. Više nego li u Plemiću sa gorućom vazom, ostvario je on tu klasnu idejnost u
207 prekrasnom Portretu plemića iz pal.Moroni. U slobodnom stavu stoji pred nama plemeniti lik čovjeka, koji je bez bahatosti, svjestan svog staleža i svoje vrijednosti. Crna haljina, koja tek ponegdje sjaji, harmonizira sa sivkastom po-
211 zadinom i lako ružičastim podom. Tako i u Portretu A.Navegera kombinira on crno sa bijelim i crvenim približujući se Tizianu, ali sa čvršćim linijama i kompaktnijom bojom. Njegov realistički portretni metod karakteriziranja učvršćuje se sve više, Moroni za nj nalazi adekvatna i odmjerena li-
214 kovna sredstva, kao u Krojaču iz Nat.Gal., kome zna dati i uvjerljivu psihološku sadržinu. Sa promjenom modela mijenja
215 se i ta sadržina, tako u Profesoru iz Berlina, ili u onom
216 superiornom Advokatu iz Nat.gal. U Messer G.A.Pantera iz
217 Uffizija opet su i afektivna situacija i psihološka sadržina sasvim nove, a njihova međusobna adekvatnost potpuna.

Tako je portretna umjetnost brescianske škole došla u drugoj polovini stoljeća sa Moronijem do svog vrhunca. A
219 kako je u to doba (1576.) Moroni radio religiozne teme, možemo vidjeti Madonu u gloriji sa svecima iz Bergama. To je stara šema iz mladosti rađena većom rutinom, ali bez fanta-
226 zije i kompozicijske invencije. U Assunti iz Brere može se najbolje utvrditi njegov neuspjeh u pokušaju da infantazira nebesku apstrakciju, dok se u donjem dijelu već nalazi u svom elementu. I tu, međutim, on može da riješi tek pojedinačne portrete; u kompoziciji likova i u njihovim kretnjama upravo ta slika označava potpuni slom njegovih mogućnosti.

231 Ali njegovo se značenje ne sastoji u tim religioznim slikama, gdje je, u tragu Moretta, on bio daleki i slabi izdanak velike škole Savoldove, nego u portretima. Upravo u zadnjoj svojoj fazi (oko 1577.) sumirao je svoj portretni način u prekrasnim Portretima supruga Spino. Muž je prikazan u španjolskoj nošnji, u svoj strogosti, neusmiljenosti i
232 oholosti; ona u trijeznom karakteru jedne inteligentne žene.

Započeo je svoj put Moroni polovinom 16. vijeka, na izmaku renesanse i to kod Moretta, kad je ovaj već klonuo prema manirizmu. Nije mnogo mogao naučiti kod njega, osim nekoliko šema koje je ponekad trebao za crkvene narudžbe. Ali stvarnost je bila učiteljica, koja je spasila njegovu umjetnost od pošasti manirizma. Stojeći pred svojim modelima, on je znao da gleda i da prodire ne samo u površinsku, izvanjsku, nego i u unutrašnju realnost čovjeka. Ponavlja

se tu slučaj Bronzina u Toskani, kojega je također portretna umjetnost spasila od manirizma, dozvolila mu da razvije svoje sposobnosti. Realnost je, dakle, opet ona, koja spašava umjetnost od propasti u času kad ona, slijedeći zakonitosti društvenog razvoja i društveno-psihološke "narudžbe", dolazi u čor-sokak, kao što je to bila d. .a u drugoj polovini 16. vijeka.

Svi građani prošli su, tako reći, kroz atelier G.B.Moronia. Njegova vještina u karakteriziranju, individualnom i klasnom, bila je uvijek vještina odmjerenih, često čak i škrtih sredstava, sa tendencom prema monohromiji na maglovito-sivim pozadinama, sa Lottovim hladnim i srebrnastim rasvjetama i Veronesovom širinom zahvata; uprkos nordijskih upliva nije se nikad prepustio detalju, gledajući i slikajući svoje modele u njihovoj unutrašnjoj individualnosti i društvenoj funkcionalnosti.

Bez psihološke dubine Tintorettove i bez reprezentativnosti Tizianove, ovaj provincijski slikar bio je jedan od rijetkih kasno-renesansnih majstora, koji su, izvan Venecije, znali u tim kasnim decenijima stoljeća održati visoku renesansnu tradiciju.

xxxxxxxx

XIII. EMILIJANSKA ŠKOLA 16. VIJEKA

Emilijanska se škola odvija oko dva pola. Prvi je još uvijek kneževski dvor u Ferrari, drugi Parma sa pojavom Correggia.

1. Ferrara

Ferrarska je škola zapravo krajem 15. vijeka, radi seobe L. Coste u Bolognu, zapala u tešku krizu. Srećom izgleda da je ipak (prema Baruffaldiu: Vite de' pittori e scultori ferraresi, 1844.) u Costinu atelieru dobio prvu poduku jedan slikar, koji je, živeći na humanističkom dvoru Estenza usred tolikih pjesnika i književnika, razvio jednu, u dvorskom smislu tipično humanističku, umjetnost. Na samom početku cinquecenta Alfonso d'Este bio je zapleten u teške političke prilike i ratne sukobe. Ne imajući na dvoru slikara nastojao je da nabavi slika iz Venecije, ali već u drugom deceniju nalazi se u punom cvatu umjetnost ovog neobičnog i originalnog slikara. To je

DOSSO DOSSI (oko 1479.- oko 1542.)

Njegovo porijeklo od Coste, naravno, nije sigurno i uopće je teško odrediti njegovo školovanje, jer se iz mladenačke faze sačuvalo nije ništa (kao ni od njegova brata). Svakako prema Dolce-u (L'Aretino) on bi bio neko vrijeme kod Tiziana, a prema Baruffaldiu bio je i u Rimu. G.1512. dokazan je kao slikar u Mantovi, a 1516/17. u Ferrari, kad počinje rad braće Dossi za Estenze.

Sudeći po stilu i sadržajnosti treba njegove početke tražiti u Veneciji kod Giorgiona. Vidi se to u najranijoj
Vent.IX/3,639 slici u Kirki iz zb.Benson premda izvjesna bizarnost već sada ukazuje na posebni Dossov karakter. Također se kreće apso-
642 lutno u krugu giorgionizma njegov Satir i Nimfa iz pal.Pitti; slikani u mračnoj atmosferi sa još bojažljivim načinom i
644 skromnim sredstvima. U Bravu iz Beča, kojeg Justi atribuira Giorgionu, drugi Palmi ili čak Carianiu, A.Venturi vidi dje-
645 lo Dossove giorgioneskne faze, iz koje bi potjecao i Anđeo sa harfom iz Milana, djelo koje odaje svu prvotnu nježnost mladog slikara. To su vanredna djela puna svježe giorgionevske sadržajnosti, slikana najvećim majstorstvom venecijanskog đaka

647 Ali uskoro počima Dosso da traži bizarnosti i da se kao neki quattrocentista zadržava na pojedinostima, nastojeći izbiti iz njih slikoviti efekat. Tako u Didoni iz gal.Doria. Giorgionizam nestao je u tom fantastičnom liku ovog ro-

Na njega utječe venec. koloriranje i harmoničnost Rafaelovih kompozicija.

mantičnog slikara, prijatelja Ariostova. Mašta je već neo-
Vent. 648 buzdana i u Sv.Jurju, koji je zapravo - tipično ariostovski
motiv preveden u slikarstvo, sa toliko romantičnog osjeća-
nja u prirodi oko viteza, kao i u samom njegovu liku. Ipak
651 ima još giorgionizma u Ratniku iz Gal.Colonna, dok u glaso-
641 vitoj Kirki iz Gal.Borghese giorgionizam je već nestao u
Seemann, 65 fantastičnoj koncepciji mitološkog lika, datog na sasvim ne-
klasičan način. Sve je nemirno blještavo, upaljeno, i sam
pejsaž šareni se u daljini. Romantična dekoracija slijedeći
društvenu narudžbu humanističkog dvora, došla je tu do pu-
nog razvitka i do svog remek djela.

Vent. 652 Primjer Dossove religiozne slike daje nam Sv.Obitelj
iz Kapitoline, pokrenuta scena u 4 osnovne boje. Sama Mado-
na nije u majčinskoj pozi, a morski pejsaž u pozadini je,
kao i cio kolorit, očita veza sa Venecijom. Svjetlosne efek-
te Dosso je izbio iz metalnih nabora šarene haljine. Sa tom
653 slikom ima veze i velika slika Sv.Jurja i Mihajla iz Gal.
Estense u Modeni, sa Sv.Mihajlom koji ovisi od Rafaelova,
ali bez mogućnosti da dostigne monumentalnost ovoga i nje-
govu jasnu klasičnu koncepciju. U toj kao i u ostalim crkve-
nim slikama, Dosso Dossi postiže efekat sa bojama i svije-
tlom. Njegov luminizam, međutim, ne rastvara formu, koja,ka-
658 ko se to vidi u Apolonu iz Gal.Borghese, ostaje uvijek odre-
Seemann, 293 đena i konzistentna. Tako i u Sv.Sebastijanu iz Brere. Boja
Vent. 672 sa nerealnim svjetlucanjem postaje osnovno izražajno sred-
stvo tolikih njegovih Sv.Obitelji i Madona na kojima se sve
krijesi i zlati, pa čak i lišće na krošnjama stabala.

Sa tom grozničavom i upaljenom maštom pristupao je
673 Dosso Dossi i svojim modelima kod portretiranja. Može se na
portretu Admirala Giovani Mora iz Berlina vidjeti kako on
potcrtava karakter silovitosti i snagu modela.

Put, koji je Dosso prošao, je put od giorgionove idi-
le na početku stoljeća do kabalističkog romantizma četvrtog
decenija, kojeg je on na sasvim nerealističkoj liniji znao
spojiti sa dekorativnim principom i staviti u službi jednog
kneževskog dvora. To je ariostovska poetska fantazija upali-
la ova svijetla po oklopima, ozarila zlatom aureole Madona
i čarolijom Dossove čarobnice u fantastičnim pejsažima.

676 Njegov mlađi brat BATTISTA DI DOSSO daleko je manjeg
značenja i živi zapravo u sjeni svog velikog brata. Ali para-
lelno sa tim umjetnicima razvio se u Ferrari još jedan umjet-
nik osrednjih kvaliteta, kojeg je akademizam, upravo radi
njegovih akademskih rafaeleskih značajka, proglasio svoje-
dobno velikim slikarom. To je

BENVENUTO TISI, GAROFALO (1481.- 1559.)

tipični epigonski slikar bez fantazije, ali solidna
akademska znanja. Počeo je svoj studij u Cremoni kod Boccac-
235 cina, što se može vidjeti iz bilo kojeg ranijeg djela. Od
Boccaccina je Garofalo pobjegao 1499. u Rim, gdje je kasni-

je došao pod upliv Rafaela, a nakon drugog putovanja 1515. uspio je da od svih tih elemenata izgradi svoj način u ko-
Vent.242 -248 me je nevjerojatnom monotonijom izradio mnoštvo Navještenja i Sv.Obitelji, koje sada više po talijanskim i evropskim galerijama. Radio je mnogo u Ferrari za Alfonza, čak u zajed-
252 nici sa Dossom. Kao prototip njegova slikarstva možemo uze-
Seemann, 143 ti Madonu sa svecima iz Gal.Borghese. Od velikih oltarnih
Vent. 254 slika ističe se Madona u Gloriji iz Kapitoline, te velika
255 kompozicija iz Gal.Estense u Modeni: Madona na tronu sa svecima iz 1533., koja doista znači vrhunac njegovih mogućnosti.

Značajno je kako je od Vasaria do Laderchia bio hvaljen ovaj prosječni slikar bez fantazije. Ali dok je Vasari stavljao sa svoje strane rezerve njegovoj fami, kasniji ga je akademizam uznosio kao prvog slikara ferrarske škole. Tek novija historija umjetnosti stavila ga je na mjesto, koje mu pripada.

G.B.BENVENUTI, L'ORTOLANO (1487.- iza 1525.)

Vjerojatno se i on školovao kod Boccaccina. Njegovi su tipovi isprva srodni Garofalovim. Ima međutim i utjecaja
266 L.Coste, kao u Poklonstvu iz Gal.Doria. A vjerojatno je i on potpao pod neodoljiv Rafaelov utjecaj čim je u Bolognu
270 stigla Rafaelova Sv.Cecilija. U Oplakivanju iz Modene vidimo opore, ali i snažne likove Ercole de Robertia. Njegove oblike Ortolano je spojio sa bojama svog vremena, te je znao
275 u svom remek-djelu Oplakivanju iz Gal.Borghese postići za-
Seemann, 140 ista monumentalni dojam. Osjetio je ovaj opori slikar i u-
Vent. 278 pliv Dossa, kako se to vidi u Tri sveca iz Nat.Gal. Dovolj-
279 no je razbiti cjelinu i izdvojiti lik Sv.Demetrija da se vidi ne samo očit upliv Dossova luminizma, nego i sva zamjerna umjetnička snaga Ortolonova.

2. Parma

Drugi slikarski centar 16.vijeka u Emiliji bila je Parma, ili, bolje, ona je to postala kad se u njoj 1510.ustalio Corregio, nazvan tako po malom gradiću blizu Parme. Ova pokrajina otvorena sa sviju strana, geografski smještena između velikih kulturnih područja sjeverne i srednje Italije, bila je i umjetnički otvorena svim mogućim utjecajima sa strane. Otud i eklektički karakter emilijanskih škola,prvo fererske, koja se obrazovala na kneževskom dvoru; sa L. Costa i Fr.Francia prelazi krajem 15.vijeka to nasljedstvo na Bolognu, ali već početkom 16.vijeka javlja se Corregio, koji naglo premješta težište u Parmu. Objašnjenje tog fenomena nije potpuno, ali svakako se može objasniti jedino položajem i sintetičkim mogućnostima provincije. Ona je bila kao stvorena da između Toskane, Venecije, Ferrare i Leonardova milanskog kruga kreira umjetnost, koja će u punoj zrelosti, sintetizirati najbolje elemente.

ANTONIO ALLEGRI, CORREGGIO 1489.- 1534.

nije ipak, uprkos nejasnog umjetničkog porijekla, neka nerješiva zagonetka, kako ga se želi prikazati. Čak ni njegovo neprimjetno sazrijevanje u maloj varošici Corregiu nije tajanstveno. Ta je varošica bila sjedište jedne lokalne kneževske kuće, koja je stajala u rodbinskim vezama sa mnogim dinastijama Gornje Italije. Upravo nakon 1505. ti kneževi grade novi dvorac, a Veronica Gambara, tipična žena renesanse, okupljala je na njemu humaniste i umjetnika.

Correggio se rodio i odgojio u malograđanskoj obitelji. Samo umjetničko porijeklo nije sigurno: prema Spacciniu bio bi on učenikom Bianchi Ferraria u Modeni, premda za to nema dokaza kao ni stilskih srodnosti. Nije mnogo vjerojatno ni naukovanje u Mantovi kod Mantegne, koji je umro 1506. kad je Correggio mogao imati 17 godina. Nema dokaza ni o vezi sa Dossom, kojeg je možda sreo u Mantovi. Isto tako je Hagen iskonstruirao naukovanje kod Leonarda u Milanu (1511.- 1513.), što je čista konstrukcija, premda je inače Leonardov upliv neosporan.

Razvoj je svakako počeo u samom rodnom gradu Correggiu, ali se moraju pretpostaviti i neka putovanja u svrhu studija.

I faza

Dovoljno je uočiti da se njegova umjetnost, geografski razvijala između Milana (Leonarda), Mantove (Mantegne), Bologne i Ferrare (Dossa) pa će nam njegov umjetnički profil postati mnogo jasniji. U svakom slučaju novija su istraživanja odbacila neke Venturijeve atribucije u Mantovi prema kojima je ovaj Correggiovo porijeklo izveo izravno od Mantegne. Tako Bodmer uzima kao prvo njegovo sigurno djelo Madonu sa svecima iz zb. Orombelli u Milanu sa bolonješkim uplivom (Costa, Francia), a stavlja ga oko 1510. Već u to doba širi se Emilijom sa juga upliv Rafaela, koji se kod Correggia u Spozaliciju Sv.Katarine iz Detroita očituje u tačnoj modelaciji i u zatvorenoj kompoziciji, dok delikatni Sv.Ivan ukazuje na prvi Leonardov upliv. Taj je upliv još izrazitiji u Madoni iz Castel Sforzesco u Milanu. Tako se između Rafaela i Leonarda formiraju počeci Correggiove umjetnosti. Labilnost njegova stila dolazi u to doba do izraza na mnogim radovima pa tako i na Poklonstvu Kraljeva iz Brere.

Bodmer: Correggio 1
2
Vent. IX/2,399
Seemann, 371

Tačno je datirana prva njegova veća slika to je Madona Sv.Franje iz Drezdena iz 1514., sa kojom se završava prva, mladenačka faza. U njoj uzima on staru venecijansku temu Sv. konverzacije sa Madonom na tronu, ali o nekoj monumentalnosti nema ni govora: Correggiova nježnost prelazi već sada u sladunjavost, ona se opaža u nježnosti inkarnata i blagosti izraza. U njima rafaelovski ideal kao da već prelazi u traženu delikatnost. To je onaj isti proces od realnosti ka idealizaciji, koji se upravo u to doba javlja začudnom sinhronijom u svim centrima od Firenze do Milana i Venecije. Ali Correggio kao da spaja sjever i jug u svom prozirnom delikatnom chiaroscuru, koji je u stvari profinjeni i donekle venecijanizirani nastavak leonardova chiaroscura. Svijetlo i sjena pre-

Vent. IX/2,397

laze neprimjetno jedno u drugo i tvore do tada neviđeno
atmosfersko jedinstvo.

Bodmer, 7 Nakon tog djela fale sigurni datumi i vrlo je teško
slijediti Correggiov daljnji razvoj. Može se u to doba u-
metnuti niz manjih slika, kao onu malu idilu iz Napulja,sa
Madonom na travi, svakako sa afinitetom prema Leonardovoj
Vent. 410 Madoni u pećini. Zatim t.zv. Zingarella, također iz Napulja.
Bodmer, 8 Vijugava linija oblikuje lik Madone u sumračnoj šumi. U tra-
gu Leonarda, on ne razbija firentinsku plastičnost, ali na-
stavlja Leonardov chiaroscuro na višem stupnju razvoja, kao
jedini slikar, koji ga je u Italiji tog doba shvatio i na-
stavio (izuzev Giorgiona i Venecijance).

G.1518. dobio je Correggio prvu veliku narudžbu i za-
Vent. 411-417 počeo slikanje jedne prostorije opatice Giov.Piacenze u sa-
Bodmer 11 mostanu S.Paolo u Parmi. Na plitkom je svodu slikar konci-
pirao sasvim nov dekorativni sistem sa fingiranim nišama i
statuama i sa "okulima", u kojima su slikani amori; sve po-
426-438 stavljeno na temu Diane.
Bodmer, 12

Od 1520. do 1524. radi opet u Parmi u crkvi S.Giovanni
14 Glavno djelo tog opusa je kupola, gdje prvi put potpuno slo-
bodno Correggio rješava probleme masa u iluzionističkim per-
15 spektivama na oblacima sa idealiziranim herojskim likovima.
Teško je zamisliti ovo djelo bez utjecaja Michelangelove
Sikstine, ali strahovita težnja ovoga kao da je smirena u
jednom uravnoteženom idealu. On je tu potpuno u tragu Leonar-
dovu, koji je imao rijetku sposobnost i snagu da riješi su-
protnost pojedinačne ljudske sudbine i univerzuma, da izgra-
16 di idealan lik čovjeka. A ipak, uprkos idealizacije, koja je
često na granici akademske šeme, ima u tim correggiovim liko-
vima, kako se najbolje vidi na pandantivima kupole, veličine
pravog i moćnog doživljaja, ima poletne kretnje, koja posta-
je osnova njegove umjetnosti na granici visoke renesanse pre-
ma manirizmu i čak prema baroku.

Nakon te kupole u S.Giovanni slikar sve više odlazi od
realnosti ka stiliziranoj liniji, od konkretne slike na opće-
nitim idealima, od "slučajnog" ka "apsolutnom".

17 U dec.1520.- 1530. prva u nizu tih ljupkih idealizaci-
Seemann, 321 ja je Madonna della cesta iz Londona ili Obožavanje djeteta
Venturi, 446 iz Uffizija. To je uvijek stara simplicistička firentinska
Bodmer 18 paleta, ali zagrijana toplim i prozirnim Leonardovim chiaro-
19 scurom. Nastaju mnogobrojne varijante Bogorodičine ikonogra-
443 fije, tolika obožavanja ili Zaruke Sv.Katarine, u kojima Cor-
reggio vanrednom finoćom modeliranja, varira svoj idealni žen-
497 ski tip. Kako iskreni patos može da dosegne Correggio sa svo-
496 je manirističke granice, vidi se iz Oplakivanja. To su, među-
Bodmer 20 tim, rijetki dramatski momenti u njegovoj umjetnosti. Smrt
Bodmer 21 Sv.Placide i Flavija iz Parme daje nam primjer takve drama-
tike, koja ne izlazi iz samih likova, nego je više izkonstrui-
rana kretnjom linija i oblika, koji se okreću u baroknom vrt-
logu. Ili, tačnije, sama ta linija je izraz senzualne misti-
ke, tako vidljive i na licima mučenika. Ista se vijugava li-
481 nija nalazi i u mitološkim slikama tog decenija, kao u lou-

vreskoj Antiopi, u kojoj je ipak ova forsirana serpentina
na kraju unakazila jedno samo po sebi lijepo tijelo.

Krajem decenija nastaju velike i glasovite oltarne
Vent. 484 slike Correggiove, tako Madona Sv.Sebastijana iz Dresdena
sa tipično correggioneskim unutrašnjim ritmom, ali bez za-
488-490 tvorene i logične kompozicije. Ili Madona Sv.Jerolima ("Dan")
iz Parme sa više ekonomije figuralnih elemenata, ali sažeti-
ja u ravnoteži masa. Ta logičnost kompozicije doseže svoj
486 vrhunac u Poklonstvu pastira ("Noć") iz Dresdena, sa još o-
čitijom koncentracijom kompozitivnih energija oko jednog
centra. Dvije dijagonale križaju se upravo u dječakovu ti-
jelu, ali osnovno sredstvo kompozicije je ipak toplo zlatno
svijetlo. U jednoj je dijagonali komponovan Bijeg u Egipat
493 iz 1530. iz Parme, prozvan još Madonna della Scodella. A
posljednja u tom nizu velikih oltarnih kompozicija je Mado-
na Sv.Jurja iz Dresdena, izgrađena u venecijanskoj šemi,bez
intimnosti i kompozicione živosti ostalih slika.

466-480 Od 1526.- 1534. radio je Correggio glavno svoje život-
no djelo: freske u parmskoj katedrali. Na kupoli htio je
Correggio prikazati vječnost i beskrajnost raja u jednoj
ogromnoj danteovskoj koncepciji, koja je, međutim, ipak sa-
Bodmer, 33 svim zemaljska i senzualna u svojim oblicima. Tema Assunte
komponirana je u vrtlogu anđeoskih tjelesa, koja prema go-
re postaju sve lakša i prozirnija. Madona raširenih ruku di-
že se prema nebu iz oblaka i živog vijenca, koji se, slobo-
dan i ekstatičan, okreće oko centra s impetusom kakav više
nikad nije dostignut u iluzionističkom slikarstvu baroka.
Zamršenost i prevelika dinamičnost kompozicije bile su ka-
snije mnogo kritikovane. Treba, međutim, razumjeti da sam
38,39 sadržaj i idejnost teme nisu zahtjevale preglednost pojedi-
nosti, nego ekstatični efekat cjeline. To je nakon Michel-
angela najveći pokušaj da se svlada materija jednim jedinim
zamahom. Ali dok je ta kod Michelangela bolna tragedija i
nerješiv problem sudara sa beskonačnim, kod Correggia je
to vedar pjev životu, frenetična radost pod plaštem religi-
je.

Otkritu zagonetku te hedonističke sadržajnosti pokazu-
ju njegove mitološke slike. One su pretežno nastale pod kraj
života, kojeg je slikar proveo između Correggia i Parme,gdje
se navraćao slikajući freske u katedrali. Knjeginja Veronica
Vent. 504,505 Gambara dovodi ga u vezi s Federicom Gonzaga. Ovaj mu je na-
ručio prekrasnu sliku Danaje iz Gal.Borghese, koju je slikar
izradio u reduciranoj paleti između srebrnasto sivog i zlat-
no-zelenog, ali sa takvom toplom i prozirnom atmosferom i
delikatnom modelacijom, da predstavlja u tom smislu jedno
503a od najviših dostignuća talijanske umjetnosti. Zatim je tu
Bodmer, 45 bečka slika Jo i Zeus, koja, kao i Leda iz Berlina, pred-
Vent. 501 stavlja obrazac tolikih kasnijih više ili manje hedonistič-
kih slika rokokoa. Ali za sada, u prvoj polovini 16.vijeka,
Seemann, 423 Leda sa labudom, u širokoj sceni na pozadini tamnog drveća,
predstavlja samo vrhunac onog hedonističkog humanizma, koji
je razrastao na kneževskim dvorovima Italije. Slijedeći dru-

štvenu narudžbu tih dvorova i te površne religioznosti prve polovine 16. vijeka prije tridentinskog koncila, slikao je Correggio jednakom sadržajnošću svoje religiozne i mitolo-
Seemann, 45 ške prizore i dovoljno je uporediti lice Ledine sa licem kakve Madone da se opazi frapantna sličnost lica i izraza kod tako različite tematike.

U zabitnoj provinciji, između signorijalnih dvorova Correggia, Mantove i Ferrare, razvila se harmonična umjetnost Correggiova, bez unutrašnjih suprotnosti, vedra i tjelesna. Bio je plah i zabrinut uvijek za svoju familiju i daleko od velikog svijeta, daleko od Rima i od Venecije. Bez mnogo strastvenosti i bez dramatike velikih događaja, on je mogao sakupiti i spojiti u svom slikarstvu sve što je bilo idilično i nježno u visokoj renesansi. Ona opća zakonitost tog razdoblja - težnja ka tjelesnom idealu, koja je nužno morala završiti u akademskoj formuli - došla je do vrhunca upravo kod ovog provincijskog slikara. A njegovo umjetničko porijeklo jasno je upravo u toj provincijskoj konstelaciji između emajliranih površina Fr.Francie, boja L.Coste i mletačkog kolorizma. Usred provincije, u kojoj je umjetni obrt teracote sa emajliranim prozirnim površinama privlačio pažnju sviju umjetnika, Correggio je uzdigao Rafaelov i Leonardov ideal do idealnosti, koja je već gubila vezu sa realnošću, a pogotovo sa individualnom, psihološkom slikom pojedinog čovjeka. Mantegninu klasiku on je okružio Leonardovom sfumaturom, a koloriranim njegovim oblicima dao je neposredni drhtaj života, koji vibrira na epidermi nagih tjelesa. Hladni i suhi svijet Mantegnin oživljuje sjenama i svijetlom, večernjim atmosferama i zlatom sunčanih zalaza. A naprama krepuscolarnim sjenama Leonardovim, Correggiovo slikarstvo znači izlazak na svijetlo, sa emajliranim bojama emilijanske škole, koje kao malim velovima prekrivaju prostore i tijela u njima. To nije ona vruća gama venecijanska, to su ljubičasti, plavi, ružičasti i lila tonovi. A ima u njegovom slikarstvu i neospornog odjeka Michelangelovih dječaka iz Sikstine, kao i oblika Rafaelovih. Antika se nikad ne osjeća izravno, ali ona je tu prisutna, kao i kroz čitavu visokorenesansnu umjetnost. Zato i volumeni ostaju uvijek kompaktni, pa se sve do kasnih slika nailazi kod Correggia na glatke i sjajne površine koje kao da su obojene caklinom. Tek u mitološkim slikama posljednjeg razdoblja boja se smekšava i produbljuje, atmosferska prozirnost razbija zrcalo platna, a zlaćano svijetlo prožima stvari i prostore. Profinjena i reducirana skala boja oblikuje na tim slikama forme, koje svakako spadaju među najidealnije, koje je stvorila visoka renesansa.

Te forme znače najviši domet te nerealističke faze renesansne i nalaze se na granici manirizma.

=======

XIV. SLIKARSTVO MANIRIZMA

Manirizam predstavlja u Italiji u razdoblju od oko 1520. do 1590. složeni kompleks pojava kojima su neki historičari umjetnosti dali ime kasne renesanse. Hermann Voss (Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 1920.) obuhvatio je tim pojmom dekadansu renesansne umjetnosti (izvan Venecije) u njenim najrazličitijim vidovima, za razliku od Wölfflina (Renaissance und Barock, 1888.) koji je to razdoblje žrtvovao baroku, spustivši donju granicu ovoga do prve polovine 16. vijeka. To bez sumnje nije potrebno. Svaka nova razvojna faza nosi u sebi zametke slijedeće pa se tako kod svih velikih majstora nailazi ne samo na potpuno formuliranje savremenih sadržaja nego i naslućivanje budućih, odnosno onih, koji se tek osjećaju u društvenim odnosima vremena. To je slučaj Michelangela, Correggia, Tintoretta i dr.

Manirizam očituje se u različitim krajevima u razna vremena i na različite načine, ali najčešće nosi obilježje epigonstva. To epigonstvo može biti vezano uz jednog od velikih majstora, ili uz više njih. U akademijama, koje upravo sada nastaju, javlja se manirizam u formi eklekticizma sa više ili manje izrazitom kodifikacijom oblika. Njegovo osnovno obilježje je postojanje i razvoj oblika bez sadržaja. To, naravno, ne treba shvatiti kao da zadataka nije bilo, kao da postojeća društvena narudžba nije stavljala pred umjetnike čak i gotove programe, koje je trebalo likovno ostvariti. Naprotiv, upravo u to doba kneževski i crkveni dvorovi pružali su umjetnosti ogromne mogućnosti, ali upravo u tom vezanju i podvrgavanju umjetnosti apsolutnoj kneževskoj vlasti leži svakako jedan od uzroka manirističke dekadanse. Nakon rascvata umjetnosti u quattrocentu, u vezi sa kulturnim apogejom trgovačkog građanstva, umjetnost je sa uspostavom monarhije u Toskani i učvršćenjem papinskog dvora krajem 15. i početkom 16. vijeka izgubila neposrednu podlogu radnih građanskih staleža. Umjesto humanističkog etosa Masaccia ili Donatella imamo sada dekorativno reprezentativnu zakonitost, koja se javlja na kopnu kao i u Veneciji (nešto kasnije) i koja znači pad likovnih kvaliteta građanske umjetnosti ranijih razdoblja.

Znači li to da postojanje kneževske i dvorske socijalne narudžbe nužno i svugdje mora dovesti do manirizma ? Očito ne, jer bi u tom slučaju i signorijalni dvorovi quattrocenta bili morali dovesti do manirizma u Ferrari, Urbinu, Mantovi. Potrebno je uz to da tim signorijalnim atraktivnim centrima uzmanjka slobodna građanska baza, da nestane iz društveno-političke konstelacije onakav stvaralački centar kakav je

bilo Firenza 15.vijeka, pa da umjetnost izgubi dodir sa realnošću i podvrgne se dekorativnom principu.

Bez sumnje, a to je vidljivo osobito u Ferrari na slikarstvu Cossa i Ture, dvorska socijalna narudžba vodi umjetnost nesumnjivo postupnom aristokratiziranju i humaniziranju u pseudoklasičnom smislu, kako je to,nakon realističke Camere dei Sposi, osobito došlo do izraza u Mantegninim "Triumfima". Ali potreban je još jedan uslov da bi umjetnost izgubila potpuno tlo pod nogama i zaplovila slobodno vodama manirističkog formalizma.

Potrebno je da u nizu velikih majstora izvjesna epoha dozrije, da postojeća društvena sadržajnost doista nađe svoje puno i maksimalno oformljenje u umjetnosti nekoliko genija, koji će svojom snagom riješiti sve osnovne probleme, dostupne vremenu i društvu, i koji su odgovarali razvojnom stadiju čovjeka tog vremena. To se upravo dogodilo u prvim decenijima cinquecenta. Leonardo,Rafael, Michelangelo, Correggio i cio niz ostalih velikih majstora, a posebno Mlečani u svojoj razvojnoj liniji, iscrpili su sadržajnost tog društvenog i kulturnog razvojnog stupnja (visokog humanizma). Upravo nakon njihova iščeznuća i društveni razvoj je stagnirao. Treba uočiti razvojnu zakonitost društva tog vremena, posljedice koje su u Italiji nastale uslijed premještaja svjetskih trgovačkih puteva na Atlantik, opću zakonitost prelaza komunalnih republika u male dinastije 16.vijeka, da se utvrdi, kako je upravo razvitak društva u ovoj zemlji nakon humanizma išao putem stagnacije i feudalne reakcije. Umjetnici su za dugo vremena izgubili mogućnost da novom sadržajnošću i novim društvenim i idejnim zadacima prevladaju oblike stvorene velikanima visoke renesanse. Stvoreni oblici su još za dugo, sve do Carravaggia i realističkih strujanja baroka,ostali daleko iznad zadataka. Bilo je dovoljno varirati te oblike da bi se zadovoljila "društvena narudžba" kneževskih i crkvenih dvorova, i težina tih oblika tištila je umjetničko stvaranje kroz punih 8 decenija.

Znači li to da u tom razmaku nije bilo značajnih umjetnika i da treba (čak i Venecijance druge polovine vijeka) subsumirati pod taj pejorativni naziv ? To je upravo ono što je učinio Pevsner uzevši taj pojam kao opću oznaku razdoblja. Uzmemo li ga kao jednu od tendenca, kao umjetnički metod,moći ćemo u tom razdoblju zapaziti nesumnjivo primjenu, pored tog metoda, i ostalih načina (kao realističkog, dekorativnog i sl.), osobito u Veneciji. Tada ćemo moći mnogo pravilnije ocijeniti i umjetnost Veronesa i Tintoretta, utvrditi prisustvo i manirističkih elemenata u njihovoj umjetnosti kao i realističkih.

Ipak, manirizam je osnovni i određujući umjetnički metod 16.vijeka nakon 1520.g. U Veneciji, uprkos retardacije, on se manifestira sa Međulićem, Bonifazijem i Tintorettom, kao važna komponenta venecijanske škole od sredine stoljeća. On znači odvraćanje od realnosti, a stoji u talijanskim i opće katoličkim razmjerima ne samo u vezi sa prevlasti dvor-

skog nad građanskim humanizmom, nego (prema Pevsneru) i u vezi sa protureformatorskim strujanjem u ovom antiklasičnom 16.vijeku.

Već je Savonarola bio vijesnik krize, koja je u drugom i trećem deceniju 16.vijeka provalila na duhovnom polju i prouzročila u širokim razmjerima obrat prema mističnom i onozemnom. Cio niz redova, osniva se u to doba: 1524. Theatinci, 1534. Jezuiti, 1522. kamaldulenski red, 1525. kapucinski, mnoštvo religiozno karitativnosti udruga (Barnabiti, Uršulinke). A javlja se i cio niz novih svetaca: pored Ignacia Loyole, Franjo Ksaverski, Francesco Borgia, Alojzije Gonzaga, Sv.Tereza, Karlo Boromejski, Filippo Nerri i dr. Tek 1545. otvara se Tridentinski koncil, ali protureformacija je tada već u punom jeku. G.1542. obnavlja se inkvizicija, 1543.cenzura tiska, progone se humanisti (Ochino 1542.,Vergerije 1549.). A vrhunac dosiže to duhovno političko strujanje za pape Pija V. (1565.- 1572.) i Sixta V. (1585.- 1590.), posljednjih svetaca među papama.

Ta obnova religioznog života nakon površne religioznosti humanističkog razdoblja (15. i poč.16.vijeka) bila je odraz sloma tog istog humanizma i aristokratiziranja talijanskog građanstva. U okviru feudalnog sistema i feudalno-religioznog pogleda na svijet nauka i prirodoznanstveni metod samo su mukom i polako krčili puteve oslobođenju ljudske misli. Od Galileja, Kopernika, Descartesa do prosvjetitelja i enciklopedista trebalo je da prođe još veliko barokno stoljeće razdrto unutrašnjim suprotnostima, koja su sve više sazrijevala. Umjetnost baroka je umjetnost tih neprevladanih suprotnosti, u njoj se odrazuje dramatska borba čovjeka tog vremena. Umjetnost manirističkog 16.vijeka je umjetnost velikog humanističkog razdoblja u opadanju,umjetnost napuštanja realizma. Zapravo je već visoka renesansa izvršila prelaz od individualnog ka općeidealnom, koji je prelaz samo u prvom času značio afirmaciju ljudskog idealnog lika,novu visoku ocjenu čovjeka, a zatim odmah šemu i akademsku stilizaciju.

Taj prelaz od realnog i individualnog ka tipičnom nije, naravno, diktiran izravno i isključivo protureformacijom, to je u stvari opće strujanje, koje se u Italiji tog doba opaža u svim područjima kulturnog života, u muzici Palestrine, kao i u književnosti (od Bojardova Orlanda 1494., na primjer do "Gerusaleme liberata" Torquata Tassa 1584.). Aristokratizacija i feudalizacija građanske umjetnosti je osnovna zakonitost tog strujanja, nastala na bazi propasti republikanskih državica 14. i 15.vijeka.

A. RANI MANIRIZAM

1. Izvori i počeci manirizma u Rimu

(Kriza oko 1520.-1530.)

Osnovna činjenica je dolazak mnogih stranih umjetnika početkom 16.vijeka u Rim i sintetiziranje individualnih manira u idealni stil t.zv. maniera romana. Firentinska komponenta i tu je odlučujuća i važnija od urbinske, a osobito umbrijske. Ogromna većina Rafaelovih učenika su Toskanci, firentinski quattrocento je još uvijek polazna tačka. Ali vezivanje s antikom je novi momenat u toj evoluciji, a formulaciju estetskih zahtjeva visoke renesanse dao je prije svih Pietro Bembo (gravità, piacevolezza, decoro, persuasione). Obrazovanje stila vršilo se, dakle, na osnovi centralizirajuće i organizatorske snage rimske kurije, koja je privlačila umjetnike sa najrazličitijih snaga.

a) Rafaelov krug

Prostorni i tjelesni iluzionizam dolazi kod Rafaela najranije izrazito do izražaja u snažnom chiaroscuru i ulozi arhitekture u Tjeranju Heliodorovu. I u Požaru Borga vidi se predominacija dekorativnog momenta, raspodjela masa i pokreta bez obzira na logiku događaja. Hladno modeliranje figura i komponovanje grupa po apstraktnoj kompozicionoj zakonitosti javlja se tu već kao osnovni metod manirizma. U mnogim posljednjim Rafaelovim djelima, u tepisima, Uzašašću i dr. nalaze se već te nemotivirane, nelogične i teatralne kretnje.

I kod Michelangela mogu se od Sikstinskog svoda do Posljednjeg suda utvrditi elementi manirizma. Ali manirizam pojačava se već do potpune zrelosti u capelli Paolini (1542.-1550.).

Cio niz umjetnika sudjeluje u tom razvoju ili, bolje, podliježe razvoju krize stila oko 1520. To su prvi nosioci Rafaelovog smjera unutar manirizma. U prvom redu tu je

Vent.IX/2,278 GIULIO ROMANO (1498.- 1546.),

ljubimac Rafaelov i saradnik iz druge stanze i vatikanskih loggia, koji je dovršio Transfiguraciju i rukovodio slikanjem Konstantinove sale nakon Rafaelove smrti. Može se na
283 tim velikim, ali sadržajno praznim historijama vidjeti direktni rezultat Rafaelove škole.

Već 1524. Giulio je napustio Rim i stupio u službu
knezova Gonzage u Mantovi, odakle je "maniera romana" pro-
Vent.305,306 širila svoje djelovanje za Sjev.Italiju, sve do Venecije.
Glavno njegovo djelo jesu freske u Pal.del Tè, sa kojima
je odredio i razvio svoj stil. U sali Psihe još je Giulio
u vezi sa freskama iz Farnesine. To su velike insceancije
307-310 između cvijeća i rascvalih grmova. U sali Giganata sve je
u vrtlogu borbe, a veliki oblici srušenih giganata poslužili
su Giuliju da pokaže svu neiscrpivu maštu u manirističkom
slikanju likova. Palazzo del Tè postao je obrazac i rasadi-
šte manirističkog slikarstva u Sjev.Italiji. Na koji je na-
čin Giulio Romano spajao Rafaelove i Michelangelove oblike
možemo vidjeti u tipično manirističkoj oltarnoj slici Muka
H.Voss: Spätrenaissance, Sv.Stjepana iz Genove. U tragu Rafaela nalaze se mnoge Mado-
15 ne i Sv.Obitelji, kao Sv. Obitelj s mačkom iz Napulja, te
mnoge slične slike koje nije teško prepoznati po nagomilava-
nju detalja i vulgarnim licima protagonista.

PIERINO DEL VAGA (1499.- 1547.) ,

Vent.IX/2, drugi učenik Rafaelov, ostao je u Rimu do Sacco del
343-354 Roma (1527.),kad je prenio svoju djelatnost u Genovu. Dok
je Giulio nastavio tradiciju velikih Rafaelovih historija,
Perino je nastavio dekorativni sistem vatikanskih loggia.
Voss, 1 Tako su nastale dekoracije u pal.Doria u Genovi 1528.,koje
su bile od odlučnog značenja za daljnji razvoj slikarstva u
Liguriji. Vrativši se 1536. u Rim izradio je Pierino dalje
taj sistem fingirane arhitekture i stukatura sa novim poti-
cajem Michelangelova smjera, koji je u to počeo da dobiva u
Rimu prevagu. To je došlo do izraza u najvećem dekorativnom
19 kompleksu tog decenija, u Sali Paolini u Castel S.Angelo,sa
kojim je Pierino već ušao u razdoblje zrelog manirizma.Po-
Vent. 365-366 znat je friz iz sale Amora i Psihe u Castel S.Angelo. U tra-
343,349 gu Giov.da Udine radio je on i prekrasne groteske u Vatika-
nu i u pal.Altoviti.

GIROLAMO GENGA (1476.- 1551.) ,

iz Urbina ,te Raffaellino dal Colle su daljnji, manje
Voss, 16 važni učenici Rafaelovi, koji iz svog epigonskog položaja
nisu nikad dospjeli do neke snažnije afirmacije. Tako je Pe-
20 rinov način nastavio i Girolamo Siciolante da Sermoneta, je-
dan od onih koji su zidove i oltare Rima ispunili tolikim
lošim i dosadnim kompozicijama.

Vent.IX/2,321 GIAN FRANCESCO PENNI (il Fattore) 1488.- 1528.) ,
322

također iz Firenze, vjeran učenik Rafaelov, koji još
ne ulazi u okvir manirizma, te ga možemo smatrati običnim
Rafaelovim epigonom unutar renesanse. Radio je s učiteljem
mnogo u Loggiama, na Arazzima i u Fernesini. Nakon što je
Giulio Romano otišao u Mantovu, radi on s ostalima u vati-
kanskim stanzama i loggiama. Il Fattore je najviše od sviju
323 surađivao sa učiteljem u Farnesini. Tipično epigonska, a i

manirističke u forsiranoj igri stavova i kretnja, je velika
Vent. 325 slika Krunjenja Marijina iz Vatikana.

327 GIOVANNI DA UDINE (1487.- 1564.)

Giovanni je također samo učenik i epigon Rafaelov.Radio je u loggiama, u Farnesini, Villi Madama i dr. On je specijalist za dekorativno slikarstvo groteska, koje je prvi put primjenjeno u širim razmjerima u Loggiama, a nastalo je na osnovi dekoracija Neronove Domus Aurea, koja je u to doba bila otkrivena u Rimu ("Grotte"). Giovanni da Udine je u
328 tom sistemu dekorirao u štuku i bojama Villa Madama u Rimu,
330 a zajedno sa Pierinom del Vaga Salu dei Pontefici u Vatikanu. U tim dekorativnim kompleksima groteska očituje se vrijednost Rafaelova nasljeđa bolje nego li u velikim historijama.

POLIDORO DA CARAVAGGIO (ca 1495.- 1543.) ,

radio je u zajednici sa firentincem Maturinom sgrafite
367 po pročeljima kuća i mnoge dekoracije po crkvama i interieurima, sa kojima se ističe iz grupe ostalih Rafaelovih epigona.

b) Michelangelov krug

Taj se krug razvijao sa svoje strane istom zakonitosti prema manirizmu. Dok se kod Rafaela radi o eklektičkoj sintezi sve dosadašnje renesansne umjetnosti,kod Michelangela se radi o maksimalnom i jednostranom dovršenju firentinske plastične tradicije. Michelangelova plastična snaga privlači k sebi i tako izrazitog koloristu kao što je bio Sebastiano del Piombo, pretvara ga u maniristu ovog smjera. Nakon Rafaelove smrti vlada Sebastiano u Rimu kao prvi slikar. G. 1539. - 1541. radi Michelangelo opet u Rimu Posljednji Sud, svoje najveće slikarske djelo, koje je ujedno najveće djelo rimske visoke renesanse. Ono je samo po sebi iscrpilo sve mogućnosti koje su postojale u tom sadržajnom rasponu između humanizma i protureformacije. Michelangelovim sljedbenicima nije preostalo drugo nego li kopirati njegove figure i varirati ih.

Voss, 25 Tako je mantovanac Marcello Venusti strogo i precizno, ali akademski hladno modelirao svoje likove sa naglašenim kretnjama. Na njegovom Navještenju u S.Giov.Laterano manirizam je već u punom jeku. Drugi Michelangelov sljedbenik je venecijanac

27 BATTISTA FRANCO,

koji je oko 1530. došao u Rim proučivši u Firenzi Medicejske grobnice, a zatim Posljednji sud u Rimu. Sva manieristička ispraznost dolazi u punom opsegu do izražaja na freskama u S.Giovanni decollato u Rimu, sa onim tipično akademskim aktom u prvom planu.

Ali najznačajniji manirist Michelangelova smjera bio je Daniele da Voltera, koji međutim po svojim stilskim karakteristikama pripada fazi zrelog manirizma oko sredine stoljeća.

2. Rani manirizam u Firenzi
(Kriza oko 1520.- 1530.)

Najveća trojica firentinskih umjetnika, Leonardo, Rafael i Michelangelo, već u drugom deceniju ne pripadaju Firenzi. Fra Bartolomeo umire 1517.,a Del Sarto u to doba već ima nesumnjive elemente manirizma, koji će se ubrzo tako radikalno očitovati kod njegova učenika Pontorma. Već posljednje del Sartove freske u Annunziati dostigle su apsolutnu zrelost visoke renesanse. Razvoj se dalje kretao u deklinaciji prema manirizmu. Koji su društveno-politički uzroci te pojave ?

Zakonitost društveno-političkog razvoja gradske republike Firenze je zakonitost kretanja na liniji: republika - signorija - monarhija, kao što je općenito bio slučaj sa talijanskim komunama izuzev snažne pomorske komune Veneciju i Genovu. Firenza je već bila u zakašnjenju za tim razvojem.U 15.vijeku ona je imala sretnu kombinaciju republike i signorije, što je omogućilo ogroman kulturni razvoj. Kraj stoljeća stoji već u znaku smrtne borbe republikanizma.

Silazak Karla VIII. g.1494. u Italiju samo je ubrzao razvoj događaja. Piero de Medici, nedostojni sin Lorenza Magnifica, bio je otjeran radi kolaboracije sa Francuzima i republika je opet uspostavljena od 1494.- 1512., u kom je razdoblju, nakon kratke vlade Savonarolina kršćanske republike, protumediceјski patricijat pokušao učvrstiti republiku po uzoru na Veneciju. Javljaju se snažne pojave republikanskih državnika Piera Capponia, Piera Soderinia i Machiavellia. Ali već ovaj posljednji je u svom djelu "Il.Principe" formulirao razvojnu zakonitost moderne države prema kneževstvu. I već 1512.,Medici su opet dovedeni na vlast od strane Sv.Lige nakon njene pobjede nad Francuzima. Oni su se održali do 1527. Tada, opet u vezi sa opće talijanskim prilikama, počima posljednja borba firentinskih republikanaca, u kojoj je sudjelovao i Michelangelo, a koja je 1530. završila pobjedom Medicejaca. Uskoro nakon toga Cosimo I. 1537. uveo je kneževstvo i apsolutnu vlast svoje dinastije. U umjetnosti počima sada era dvorske reprezentativne i dekorativne umjetnosti. Reducirano na ograničenu dvorsku narudžbu, lišeno svojih najboljih predstavnika, koje je privlačio Rim, umjetničko stvaranje u Firenzi zahiruje. Kulturni centar premjestio se u Rim. Čak i u Firenzi se vlada "maniera romana". Domaća linija, koja je nadovezala u glavnom na del Sarta,ubrzo iščezava. Dovoljno je napomenuti kojeg bilo epigona, na pr. Domenica Puliga, da se ustanovi prosječnost i površnost tog epigonstva. Osobit slučaj predstavlja u tom kritičnom razdoblju 3.decenija umjetnost jedne grupe ranih ma-

Vent.IX/5,136

nirista, koji se izdvajaju unutar epigonskog manirizma svo-
jom neuravnoteženom, ali izražajnom manirom. U prvom redu i
najranije je

JACOPO PONTORMO (1494.- 1557.),

dostigao stvaralačku samostalnost u okviru manirizma.
Može se čak ustvrditi da je on prvi uspio od manirizma uči-
niti svoj vlastiti individualni izraz.

Navodno je Pontormo učio kod Leonarda, Albertinellia,
P.di Cosima, ali odlučan za njegovo formiranje bio je Andrea
Vent.IX/5, 44 del Sarto. G.1514/15. nastalo je prvo njegovo značajno djelo
Voss, 46 Vizitacija u trijemu Annunziate,sasvim u tragu del Sartovu.
To remek-djelo njegove rane mladosti još je u okviru klasič-
Vent. 46 ne umjetnosti. Već u Sv.konverzaciji iz S.Michele Visdomini,
Voss, 47 iz 1518. imamo manirističko kretanje prema njegovoj specifič-
noj maniri dugih i monumentalnih oblika. Taj datum je znača-
jan već i radi toga što se radi još o drugom t.j. klasičnom
deceniju. A već 1520. stojimo u čudu pred irealnim svijetom
Vent. 61-63 Josipovih legenda iz Nat.gal. Šarenim irealnim bojama formi-
ra Pontormo irealan svijet. Počima njegova teška umjetnička
borba, koja je nad razvalinama klasične umjetnosti trajala
70,71 do kraja njegova života. U Luneti iz Poggio a Caiano imamo
stilizovane akademske stavove beživotnih likova modeliranih
lakim sjenama. Vasari priča o smrtnoj borbi slikarevoj da ri-
ješi dekorativni problem, koji je tu doista riješen na sa-
svim nov način: u svijetlim bojama, koje znače novost u Fi-
renzi.

Kuga 1522. istjerala ga je iz grada u Certova di Val
72-82 d'Ema, gdje se zbiva potpuni prekid s klasikom visoke rene-
sanse. Dolazi u tom manirističkom slikarstvu do potpune sti-
lizacije, često u tragu Dürera i do povratka na gotičku de-
korativnost jednog Lorenza Monaca. U pet luneta Certose to
radikalno odvajanje od realnosti i od svih tečevina renesan-
se dolazi do svog vrhunca. Nakon završetka tog rada nastaje
91-93 u istom stilu niz djela istog karaktera, kao ona u S.Felici-
ta u Firenzi. Oltarna slika Pokopa je prototip te bizarne
stilizacije oblika i neobične harmonizacije crvenkastih i
zlatnih tonova, bez plastičnosti. Teške stilizovane draperi-
je daju tim likovima monumentalnost i ujedno apstraktnost
92 nekih nadnaravnih pojava. Treba, međutim, u tim djelima Ka-
pele Caponi (1525.- 1528.) izolirati pojedina lica, da se do-
bije predodžba one umjetničke težnje, koja je vodila Pontor-
Voss, 50 ma u toj borbi. Treba vidjeti i ljepotu pripremnih crteža,ko-
ji još bolje pokazuju tu težnju k čistim oblicima,formama i
Vent. 86 k idealnim stilizacijama. Tu stilizaciju provodi on svugdje.
Madona iz Gal.Corsini daje nam primjer njene primjene u toj
staroj ikonografskoj temi ili Madona sa Sv.Anom iz Gal.Bona-
cossi. Ali ništa nam bolje ne ilustrira ovo ponovno vraćanje
97 gotici nego li louvreska slika Madone sa svecima, gdje produ-
ženi likovi stoje jedan pored drugoga, pokrenutih linija. To
su široke plohe slikane svijetlim manirističkim bojama, koje
98 podržavaju efekat neke bizarne dekorativnosti. Ta je neobična
umjetnost bila strana i samim Firentincima tog doba. Ipak tu

dekorativnu monumentalnost oblika zna Pontormo da spoji sa manirističkom ekspresivnošću, on zna da i u licima stilizuje odgovarajuću sadržajnost. Ta njegova moć ekspresivnosti ističe ga iznad svih manirista, odvaja zapravo njegovu manirističku ekspresivnost od epigonskog manirizma tog vremena, osobito od rimskih sljedbenika Rafaela i čini ga značajnom
Vent. 101 pojavom unutar cinquecenta. Vizitacija iz Carignana je najbolji primjer tog gotizirajućeg linearnog ekspresionizma, u kome likovi kao da se pretvaraju u apstraktne simbole. Oblici su jedva dodirnuti lakim sjenama, tako da rascvjetale lake boje djeluju u punom intenzitetu, ali ono što čini ovu umjetnost velikom, to je linija. Ona se kreće nekom novom zakonitošću, oblikuje likove i cijelu kompoziciju, kao neku veliku i bizarnu arabesku.

Sa tim je ujedno Pontormo dosegao vrhunac svog stila. Od 1530. datira prevladavanje tog načina, kojeg su Firentinci zvali "maniera tedesca", ali s time i njegova umjet-
99 nička deklinacija. Upliv Michelangela manifestira se sve više kao na "Martiriju 10.000" iz Uffizija, tako da njegovih posljednjih 15 godina spada u fazu zrelog manirizma Volterre i Bronzina.

Voss, 51 To epigonsko podražavanje Michelangelu očituje se do kraja u propalim freskama kora S. Lorenza (1548.- 1557.), od kojih su sačuvani neki crteži. Vidimo u njima potpuno napuštanje vlastitog stila, odricanje od njegove dosad tako naglašene umjetničke individualnosti. Umro je prije dovršenja tog djela, potpuno izbačen iz ravnoteže Michelangelovim genijem.

A kako se taj neobični umjetnik firentinskog manirizma
Vent. 50 odnosi kod portretiranja ? Sam model veže i njega za samu predmetnost te se razvija u slikara, koji je u stanju da oštru karakterizaciju veže sa monumentalnom i strogom arhitektonskom izgradnjom slike.

Time dobija Pontormo, kao u Portretu Cosima I iz Uffi-
66 zija, nov efekat i označuje novost u razvoju firentinskog portreta. Dovoljno je vidjeti sigurno karakteriziranje na Portretu muškarca iz Gal.Pitti sa virtuoznom modelacijom lica i širokom sintezom u ostalim dijelovima. Ipak, osobito kad radi "en face", opaža se u fizionomijama ona ista arondirajuća stilizacija kao i na ikonografskim slikama, ona čak ponekad zatomljuje, pa i potpuno negira samu individualnost
104 modela, a u svakom slučaju je stilizira, kao na Portretu Mla-
105 dića iz Luke, koji je slikan u neobičnim širokim plohama, ili u Portretu dame iz Frankfurta. Tu se živ izraz veže sa plemenitom reprezentacijom, kojoj su podvrgnuti svi sporedni deta-
102 lji i ukrasi. Istom razvojnom stupnju (oko 1530.) pripada i Kopljanik iz Cambridge-a, vjerojatno onaj portret Fr.Guardi, kojeg je toliko hvalio Vasari. Dječačka ekspresija povezana je sa melankolijom, ali i vojničkom spremnošću i odlučnošću.

Subjektivizam Pontorma je tipični rezultat raspada stila, one pokolebane političke i opće - kulturne situacije nastale u 3 i 4 deceniju, koja je Michelangela otjerala iz gra-

da. To je bizarna, ali logična konzekvenca onog formalističkog idealizma, koji se razvija unutar visoke renesanse od Leonarda kao njena unutrašnja zakonitost, uslovljena aristo-
Voss, 55 kratizacijom društva. Kod Pontorma se ta zakonitost probila potpuno do svjesnog stiliziranog izraza. On ima sve ogromne oblikovne mogućnosti svog doba, on je odličan crtač, ali on teži potpuno svjesno stilizaciji i svom specifičnom uopćavanju. On je najviši izraz stilske krize kojoj općenito podliježe njegovo vrijeme. Svakako, kao eminentno manirističke umjetnost, njegovo slikarstvo nije značilo nikakvo rješenje nakon krize nastale oko 1520.g. On je snagom svog genija uspio da na razvalinama realističke i klasične umjetnosti izgradi časovito jedan svoj vlastiti bizarni izraz. Izvjestan nemir tog vremena došao je do izražaja u tim bizarnim formama, koje su ipak značile čor-sokak i za samog Pontorma. Upravo druga njegova kriza tridesetih godina i zatim potpuni slom pod uplivom Michelangelovim dokaz je nemogućnosti daljnjeg razvoja.

Istoj manirističkoj zakonitosti podliježe jedan drugi slikar tog kritičnog razdoblja

Vent.IX/5,111 ROSSO FIORENTINO (1494.- 1540.)

Polazi i on iz kruga, koji je radio u slavnom trijemu Annunziate, a to znači od Del Sarta. Tu je i nastalo prvo
243/5 njegovo djelo iz 1515., Assunta, bez sumnje pod fra Bartolomeovim uplivom. Ali Venturi kao da je pretjerao u tom u-
113 plivu, jer već u Madoni sa svecima iz Uffizija on, u tragu
266/7 del Sarta, ide svojim manirističkim putem svijetlih, sladunjavih boja. Treba na toj slici istaći detalj dvaju anđela
114 pjevača, koje pokazuju sposobnost slikarevu da zapazi neke
115 osobito lijepe momente. Isto to vidimo na prekrasnom Anđelu sviraču iz Uffizija, koji nam i koloristički donosi tipičnu predodžbu manirizma u njegovom najboljem vidu.

118 Ipak Rosso Rossi je u stanju da te pojedinosti ponekad složi u uspjele delsartovske kompozicije, kao što je Sv.Konverzacija iz pal.Pitti. Plemeniti stavovi del Sartovi oblikuju široku piramidalnu kompoziciju, ali boje se žare još smionije u svojim svijetlim partijama.

Njegov način oblikuje se do ličnog stila tek 1521. u
117 velikom Raspeću iz Voterre, punom skraćenja i ekspresivnih kretnja, koje je svo građeno u velikim oštro ograničenim plohama. U tome se on razlikuje od Pontormovog zaokrugljavanja i time još jače naglašava svoju plamteću hromatiku. Njegovim poletom dominira žarki karmin, koji preko crvenkastog ide sve do bijelog. U pozadini je zeleno-plavo. Ta koloristika je u svojoj smionosti nadmašila i bizarnosti Pontormovih skala.

To Raspeće kao da ostaje iznimka u Rossovu opusu. Od-
119 mah nakon njega radi Rosso 1523. Spozaliciju u S.Lorenzu, koji je opet logični nastavak ranijeg smjera u tragu del Sarta. Manirizam je očit u toj velikoj kompoziciji iz S.Lorenza, u kojoj je on pokušao da ostvari apsolutnu trodimenzio-

nalnost slijedeći metod del Sartovih nijansiranih prelaza i prelomljenih ploha.

G.1523. seli Rosso Fiorentino u Rim, gdje dolazi pod upliv Giulia Romana i Pierina del Vaga i radi za bakroresca
Vent. 121 Caraglia. Ipak je najodlučniji bio upliv Michelangela. Slika Mojsije brani kćeri Jetrove (Uffizi) opet se dijametralno odvaja od delsartovske faze. Pevsner ima vjerojatno pravo kad veli, da je ona morala nastati nakon rimskog boravka. Taj je boravak završio sa Sacco di Roma 1527., nakon kojeg
123 boravi neko vrijeme u Città di Castello. Tu nastaje Transfiguracija sa neospornim rimskim uplivima, ali i sa bizarnim likovima u donjem dijelu, u čemu se opet očituje njegovo manirističko traženje.

Radi neke afere ide 1530. iz Umbrije u Veneciju, oda-
127-132 kle na dvor Franje I. u Fontainebleau-i, gdje postaje jedna od najvažnijih kopča talijanskog manirizma sa francuskom "renesansom".

Tu, prenosom firentinsko-rimskog manirizma, nastaje fontainebleanška škola, kao specifično francuska maniristička varijanta, kod kojeg je Rosso,"Le Roux", uz Primaticcia, jedna od glavnih komponenta.

143-150 Cijela grupa sljedbenika Pontorma, Rossa i del Sarta
154-155 produžuje svoj rad duboko u drugu polovinu stoljeća. Tako
160-165 Naldini, Portelli, Rossetti, Macchietti.

3. Rani manirizam u Sieni

Duboka kriza, u koju je unutrašnjim iscrpljenjem tradicionalne škole, zapalo siensko slikarstvo na kraju 15. vijeka, bila je prevladana sa Sodonom i Peruzziem. Prvi je, međutim, bio stranac, drugi je većinom radio izvan Siene. Položaj Siene je tipičan za položaj, u koji su dospjele tolike manje komune sa svojim školama uslijed centraliziranja umjetničkog života. Rim i Firenza apsorbirale su sve okolne snage, a Rim je osim toga rastao na račun Firenze u samom njenom području (Arezzo, Volterra). Otud slabljenje regenerativnih izvora firentinske škole, od koje su najbolje snage i onako težile novom centripetalnom središtu. Tako je bilo i sa Sienom. Njeno odvajanje od firentinskog smjera nije moglo biti zaustavljeno niti sa osvajanjem Siene od strane Cosima I g.1555.; odvraćanje ponosnog grada od Firenze postalo je još oštrije.

Zadnji zastupnik toskanskog smjera unutar sienske škole je

DOMENICO BECCAFUMI , (Meccherino) (1486.- 1551.)

učenik Pacchiarotta s uplivima Fra Bartolomea i Rafaela. Već oko 1518. izgleda da je Beccafumi izgradio svoj posebni stil koji je zapravo jedna bizarna varijanta manirizma.

Voss, 62 Ta je manira bila završena u razdoblju između 1520.i 1530.,
kako se vidi na Posljednjem sudu iz S.M. del Carmine u Sieni, dakle opet u kritičnom deceniju. Bizarnim manirističkim oblikovanjem svojih likova, te svojim plamenim i šarenim bojama on je tipičan manirist, koji razbija potpuno realnost pojava za volju jedne slikarske šeme. U tome je srodan Pon-
Vent. 259 tormu. Tako je na Silasku u Limb sve umjetno i vještačko, sve su kretnje teatralne i afektirane u najlošijem smislu riječi.
260-266 Ali nakon toga freske u Pal.Publico (1529.-1535.) pokazuju obrat ka klasicizmu vjerojatno pod utjecajem novih rimskih uzora, Pierina del Vaga najvjerojatnije. Imamo, dakle, u 3 i 4 deceniju, kao i u Firenzi, skretanje prema zrelom mani-
Voss, 64 rizmu rimskog smjera.

4. Pojava ranog manirizma u sjevernoitalskim školama

U Emiliji

Correggio utjelovljuje izrazite elemente ranog manirizma. Madona Sv.Jurja iz Drezdena, na pr.,prelazi očito granicu renesanse: kompozicija je izgubila ravnotežu u kontrastima koji se ukrštavaju, planovi su izmiješani, kretnje pojačane, teatralne i preciozne. Renesansna statičnost je ustupila mjesto neodređenom lebdenju, nijedan motiv nije čitak. Pogled odozdo narušava sve proporcije, grupe i likovi postaju teško razumljivi. Javlja se to i na mnogim ostalim Correggiovim slikama. Ali miješanje čulnog i erotskog, osobito u njegovim mitološkim slikama, pokazuje već i prelaz manirizma u barok. Otud i afinitet rokokoa prema tim mitološkim Correggiovim prizorima.

Krizu tog vremena pokazuju bez sumnje i neke Dossove
Pevsner- slike, osobito one njegova brata, a zatim pojava Lodovica
Grautoff, 28 Mazzolina (1478.- 1528.) sa njegovim sitnim gotičkim figuricama intenzivna kolorita.

Krizu stila, koja nastaje iz sudara zakašnjelih gotičkih oblika sa renesansom, odaju u Lombardiji umjetnici kasnogotičke retardacije. Još su čisti quattrocentisti Foppa (+1515.), Borgognone (+1522.) i Zenale (+1526.). Ali Braman-
30 tino (1470.- 1536.) je već zahvaćen krizom oblika i stvara bizarne svoje slike na granici quattrocenta i manirizma.Kao i kod Pontorma, tijelo kao da je nestalo pod stilizovanom masom draperije, oblici postaju apstraktni, kubični, kolorit se i tu ukladuje između ružičastog i plavog.

Drugačije se opet očituje taj nenadani sudar sa viso-
31 kom renesansom u Piemontu kod Gaudenzia Ferrari (upravo oko 1523.) u Raspeću iz Varalla. To je čista kasna gotika sa formalno, više ili manje, resorbiranim renesansnim iskustvima. A ipak je sve još pučki primitivno, s anorgansko dekorativnim stilizacijama.

U Veneciji

ima nesumnjivo znakova ranog manirizma kod Lotta. Ali pravu manirističku krizu, koja sjeća na firentinsku, susrećemo tek kod Pordenona (1484.-1539.) iz Friula. Nesigurnost školovanja i pomanjkanje urođenog, tradicijom stečenog, sigurnog formalnog osjećanja, morali su, kad se njegova provincijalna priroda sudarila sa visokom renesansom, nužno dovesti do gubitka ravnoteže u tim kritičkim godinama. Težnja ka kolosalnosti i manirirane kretnje osnovni su znaci njegovog manirizma.

B. VISOKI MANIRIZAM

1. Visoki manirizam u Srednjoj Italiji

nastao je sazrijevanjem opisanih pojava, odnosno prevladavanjem onih bizarnih individualnih stilova jednog Ponterma, Beccafumia, Bramantina i dr. u smislu akademizma. Radi se zapravo o učvršćenju i kodifikaciji "maniere romane" nakon 1530.g., do kojeg je učvršćenja došlo na osnovu michelangelova utjecaja. Rana smrt Rafaelova i razlaz njegovih učenika, odnosno obrat tih istih učenika prema Michelangelu prouzrokovao je slabljenje i zahirenje Rafaelove linije.

Pevsner-Grautoff,35 Kad se 1536. Pierino del Vaga povratio u Rim, njegova Sala Paolina stoji već u znaku tog zrelog manirizma. Ali glavni njegov predstavnik bio je

DANIELE DA VOLTERRA (1509.- 1566.).

Voss, 30 On je ujedno i jedan od rijetkih predstavnika zrelog manirizma koji se, naprama svom uzoru Michelangelu, izgradio u samostalnu umjetničku individualnost.

Počavši od Sodome i Pierina, on ubrzo pada sasvim pod Michelangelov upliv i daje djela snažne plastičnosti, ali ipak pregledna u kompoziciji. Klasičan primjer njegove maniere je veliko Skidanje s križa u S.Trinita dei Monti iz (Vent.IX/6, 143) 1541., koje je čak i Rubensa tolike impresioniralo. Upravo to djelo, u izvjesnim kolorističkim osobinama kao i cjelokupnom dojmu, živo podsjeća na glasovito Rossovo "Raspeće" iz Volterre, koje je Daniele u svom rodnom gradu sigurno vidio, ali koje on u veličajnosti i bogatstvu pokreta daleko nadilazi. (Voss, 31) Danielova razrada Michelangelovih utjecaja svakako je (čak i naprama del Piombu) daleko najsamostalnija.

Druga njegova djela iste crkve ne dostižu tu visinu. (Vent., 144) Kreće se taj manirizam sve više u krugu čistog crteža i plastike, kako je to već A.Fr.Donni 1549. u "Dialogo del Disegno" formulirao. Boja je prema njemu sasvim dodatna i nebitna stvar.

Otkad je Michelangelo potpuno zavladao u Rimu (Posljednji sud, 1541.) njegov je upliv doveo do definitivnog odba- (Voss, 34) civanja boje i do uništenja harmonične ravnoteže za volju

Bavio se i plastikom u krugu Michelangelovih (manirista).

bezobzirnog naglašavanja pokreta. Njegov Mojsije pod Sinajem klasičan je primjer takve razbijene manirističke kompozicije.

U Firenzi granica zrelog manirizma, koja ujedno znači prevladavanje revolte Pontormo-Rosso iz trećeg decenija, pada odmah iza 1530. sa novom fazom Pontormovom. Glavni predstavnik je

ANGELO BRONZINO (1503.- 1572.)

On je učenik del Sarta i Pontorma, sa kojim radi vrlo često, a odigrao je ogromnu ulogu kao pedagog i vođa uglednog ateljera. Uprkos neospornog Michelangelovog upliva ne treba precjenjivati dojam boravka u Rimu (1546.- 1548.). Naprotiv uplivi kasnog Pontorma mnogo su značajniji. (1557./58. on je dovršio Pontormovo glavno djelo u S. Lorenzo). Ipak se
Seemann, 104 kod njega već početkom tridesetih godina, kao i kod Pontorma, opaža skretanje prema Michelangelovoj tjelesnosti i hladnom neslikarskom koloritu. Nažalost njegove najbolje stvari tih godina propale su i to freske u vilama Careggi i Castello, koje je bio izveo pod vodstvom Pontorma. Kao dvorski portretist Medicejaca ostavio je Angelo Bronzino cio niz portreta, tvrdih i neslikovitih, sa mnoštvom detalja i sa mrtvom karakterizacijom na fizionomijama. Vidi se ta mrtva karakterizacija
Vent. 3 ja na portretu Eleonore di Toledo iz Berlina ili na onom Eleonore sa sinom iz Uffizija. Ima u ovom posljednjem portretu
5 neke linearne i kompozicijske čistoće, koja ga izdiže iznad ostalih. Boja je primitivna, kao i u portretu male Marije
8 Medici iz Uffizija, sa čistim skoro apstraktnim plasticitetom. Istu hladnu apstraktnost forme nalazimo na mnogim portretima tog perioda. Tako na portretu Bianke Capello, ili na onom Nepoznate iz gal. Borghese. Karakterizacija ostaje uvijek hladna i izvanjska, nedinamička, kao što se osobito vidi na Por-
15 tretu Stefana Colonna, pa makar i reprezentativna svrha i bila postignuta arhitekturom masa. U toj strogoj zatvorenoj ar-
21 hitekturi oblika kao da je Bronzino možda svoje najbolje djelo, t.j. Portret nepoznatog iz Uffizija, sa statuetom na stolu. To je portret vanredne energije izražene u jednostavnom
22 stavu. U tom konstruktivnom načinu naslikao je Bronzino i Portret Ugolina Martelli, koji je, međutim, daleko više stiliziran u smislu manirističkog portreta. Osjećaju se u posljednjim portretima ne samo uplivi Pontorma, nego i Parmigianina. Upliv ovog posljednjeg je osobito prisutan u portre-
23,24 tu Lucrezie Panciatichi iz Uffizija i onom njenog muža Bartolomea. To su lijepi portreti, stilizirani, ali i puni nervozne napetosti u rukama. Maska koja skriva nervoznu unutrašnjost ljudi protureformacije, je opća oznaka manirističkog portreta.

Uporedo sa tim portretnim slikarstvom razvija se i Bronzinovo monumentalno i oltarno slikarstvo, u kome mani-
26 rizam dolazi potpuno do izražaja. Tako u Eleonorinoj kapeli u Pal. Vecchio nalazi se Prelaz preko Crvenog mora, kompozicija egzaktnog akademskog crteža, ali teatralnih kretnja, tek ponegdje sa kojim karakternim licem. Na dekoraci-
28-31 ji svoda kapele Bronzino kao da se nalazi u svom elementu

kad radi male anđele rafaelovske ljepote.

Od mnoštva Bronzinovih religioznih i mitoloških slika
Vent. 33 možemo kao prototip manirističke izvještačene kompozicije uzeti njegovu londonsku Veneru sa Kupidom. Taj je lik odvratan u svom afektiranom i proizvoljnom obrisu i stavu. Ili možda još tipičniju sliku zrelog manirizma, onu louvresku
38 Noli me tangere. To nasilno i proizvoljno naglašavanje pokreta u napreglednom mnoštvu likova dolazi osobito do izražaja u Silasku u Limb iz Uffizija iz 1555. Očito ovo djelo, kako kaže Pevsner, pripada vremenu i stilu, koje je perho-
43 resciralo prirodnost; ali to naravno ne znači da upravo ta i takva neprirodnost može opravdati njegovu umjetničku egzistenciju. Njegova bi vrijednost trebala biti apstraktno-dekorativna, ali upravo umjetnička stilizacija Pontormova (iz razdoblja dvadesetih godina) kao da nedostaje i fali Bronzinovim radovima.

Bez smisla za široki ritam i za dekorativnost kolorita, Bronzino je u monumentalnom slikarstvu nužno zaostajao za svojim vlastitim portretnim slikarstvom. U portretu oblikovao je on doista ideal firentinskog portreta onog vremena. On je za dvorske i aristokratske krugove Sv.Italije učinio ono što su učinili Parmigianino, Moroni u svojim pokrajinama: dao je u portretu društvenu zakonitost, tipičnost društvene funkcije. Njegova razlika prema Moroniu je razlika plastičnosti od slikovitosti. On traži strukturalnu formu, volumen u prostoru. Prostor je obično određen geometrijskim tijelima i linijama u pozadini. Hladnoća izraza na tim portretima odgovara zakonitosti dvorskog portreta, t.j. socijalnoj narudžbi, koja je tražila bešćutnu dinastičku dostojanstvenost, hladnu reprezentaciju prema španjolskom ceremonijalu, koji je upravo Eleonora di Toledo uvela na dvor Medicejaca.

Između Firenze i Rima odvija se ogromna produktivnost dvojice umjetnika tipičnih za razdoblje zrelog manirizma četrdesetih i pedesetih godina: Salviatia i Vasaria.

FRANCESCO SALVIATI (1510.- 1563.)

Salviati polazi od Pierina del Vaga, dakle Rafaelova
Voss, 79 kruga i bez sumnje je jedan od najsposobnijih manirista ovog doba.

Po karakteru melankoličan i nemiran, nije se nigdje mogao ustaliti niti plasirati, a najmanje u Fontainebleau-u,
Vent.IX/6, 83 gdje je otišao 1538. Kad je izradio svoju složenu, ali lako svladanu kompoziciju Vizitacije u S.Giov.decolato u Rimu 1538, već je zreo i rutiniran majstor, široke dekorativne i oblikovne mogućnosti. Putuje nakon toga u Bolognu i Veneciju, gdje se nije mogao održati, ali firentinski dvor Co-
84-85 sima I, počima upravo sada svoj uspon, i Salviati dekorira
Voss, 81 Sala d'Udienza 1545., kao svoje glavno životno djelo. Veličina i akademska egzaktnost te velike dekoracije učinila je ogroman utisak u Firenzi, koja nije do tada imala tako

velike monumentalne profane dekoracije.

Voss, 83 Njegovi portreti imaju daleko veću slikovitost nego
Vent. 116-126 li oni drugih manirista, izvjestan realizam i toplina dodi-
115 ra s objektom odlikuje ih od hladne reprezentativnosti Bron-
zinovih portreta. Osobito se ističe portret Poggia Bracciol-
88 lina iz gal.Collona u Rimu. U figuralnoj slici njegova Cari-
tas iz Uffizija bez sumnje znači vrhunac svojom akademskom
korektnošću i nešto toplijim koloritom; ali ona ipak ne do-
89 siže Tri Parke iz gal.Pitti, koje su dugo važile kao djelo
Michelangelove. To je vrlo snažna slika koja nesumnjivo ima
neke demonske značajke Michelangelova načina.

Voss, 89 Kasnije je u Rimu Salviati izveo dekoracije Velike Sa-
Vent. 107-113 le u pal.Farnese oko 1554., a radio je i u Canceliriji. Ri-
96-100 valitet sa Pirrom Ligoriom ogorčio mu je život. Kad je umro
g.1563., u Rimu je već sa Zuccariem i Barocciem nastupalo
novo stilsko razdoblje. U Firenzi nalazila se u punom cvatu
Škola njegova sudruga Vasaria.

GIORGIO VASARI (1511.- 1572.) ,

dvorski slikar Medicejaca, poznat je u povijesti umjet-
nosti daleko više po svojim "Vitama", nego li po svom slikar-
stvu. Bio je to svakako čovjek svestrane aktivnosti, učenik
168 humaniste Pollastra, a u umjetnosti učenik Pontorma i Bandi-
nellia, kroz sasvim kratko vrijeme i Del Sarta. Došao je
čak i pod utjecaj Rossa, dok je ovaj boravio u Arezzu, kako
se to vidi iz Raspeća u Arezzu. Nakon toga potpao potpuno
pod apsolutni upliv Michelangela.

167 Već u prvom Portretu Aleksandra Medici vidi se njego-
168 va korektnost, ali i površnost. Nije ništa bolji niti u ide-
alnom Portretu Lorenza Magnifica. Prvi put se u Firenzi po-
170 javio sa oltarnom slikom tek 1548. To je Bezgriješno začeće
u S.Apostoli sa kompliciranom teološkom invencijom, u stva-
ri prvi prototip barokne "Immaculate".

G.1541. putuje preko Bologne, Modene, Parme, Mantove
i Verone u Veneciju, proširuje svoj vidokrug, osobito na
freskama Giula Romana u Mantovi.

U Veneciji, naravno, nije mogao prodrijeti, uprkos
175-179 protekcije njegova zemljaka Pietra Aretina. Vraćajući se
u Rim, zadržao se u Arezzu 1542., gdje je u svojoj kući za-
počeo niz dekorativnih radova, koje ga pokazuju zaista obo-
gaćenog različitim iskustvima.

Voss, 93 U godinu 1546. pada velik dekorativni rad u Sali Pao-
lini (Cancelleria u Rimu). Osnova tog posla je "invenzione"
iz života Pavla III. Dekorativno uklapanje scena u arhitek-
tonski okvir i njegov tipični manirističkí dekorativni rad
daleko su ispod razine Salviatijeve. Rađene su te dekoraci-
je uglavnom s elementima Michelangelovim.

99 Nakon toga radi Vasari između Rima i Firenze, dok
1555. opet nije u službi kuće Medici, za koju pregrađuje
Vent. 182 Pal.Vecchio kao rezidencu. Dekoriranje traje do 1571. (Sa-
201-203 la degli elementi i dr.). Tek u ogromnoj Sala dei Cinque-

Voss, 100 cento mogao je on da razvije svoju monumentalnu dekorativnost. Te velike freske imaju jedinu kvalitetu kojom imponiraju: to je njihova veličina. Ogromne poslove mogao je Vasari svladati tek uz pomoć mnoštva učenika. Tako je 1571. uspio da i u Rimu izvede dekoracije u mnogim vatikanskim sobama , gdje je zapravo radio njegov učenik Zucchi. G.1573.za-
Vent. 217-219 hvatio je i sam u te redove izradivši dekor Sala Regia. Bi-
Voss, 103 lo koji dio tih dekoracija može nam pružiti predodžbu o pa-
Vent. 211 du talijanske umjetnosti u drugoj polovini 16.vijeka. Ali
205 bilo bi ipak pogrešno ocijeniti čitav njegov opus kao negativan i loš. Ima u tim kompozicijama mnogo znanja i osjećanja linije, ima i prekrasnih lica, a i ostalih detalja,koji se ne mogu zaboraviti.

Vasari, međutim, tipični predstavnik tog doba ostavio nam je u svojim knjigama (I.izdanje 1550., II.izdanje 1568.) dragocjene podatke o umjetnicima renesanse, koji su kroz historiju bili polazna tačka za izučavanje umjetnosti ovog velikog razdoblja.

Michelangelovoj manirističkoj struji pripadaju u ovom razdoblju još mnogi znatni umjetnici, kao što su : Jacopino del Conte, Jacopo Zucchi, del Minga, Trebalesi, Durante Alberti, M. Venusti,

2. V i s o k i m a n i r i z a m u E m i l i j i

Koncentrira se razumljivo u blizini Correggia. Iz njegove je škole izišao slikar čije se ime tako reći identificiralo sa pojmom sazrelog manirizma i koji je svojim prodornim uplivom skoro rastočio venecijansku školu u njenom najsnažnijem cvatu. To je bio

Bodmer, 46 **FRANCESCO MAZZOLA, PARMIGIANINO (1504.- 1540.)**

Nije sigurno da je bio izravnim učenikom Correggiovim, ali on je u svakom slučaju najvjerniji nastavljač onog umjetničkog metoda, kojeg je upravo Correggio inicirao: to je metod aristokratskog idealizma, u kome on provodi svoj elegantni i otmjeni, ali duhovno isprazni stil.

Značajno je da prva djela ne pokazuju odmah uplive Correggiove, tako onaj Autoportret u konveksnom zrcalu iz
46 Beča. Sudjelovao je oko 1522/23. u dekoriranju crkve S.Giov.
47 Evangelista. A između 1523, i 1527. nalazi se u Rimu, gdje
49 dolazi pod upliv Rafaela i Michelangela, a Vizija sv.Jerolima iz Nat.gal. pokazuje takav manirističi afinitet prema Michelangelu, dok Madona već ima onu mondenu i aristokratsku elegancu, karakterističnu za cio Parmigianinov opus.
Vent.IX/2,513 Taj se način javlja sa svim svojim lošim karakteristikama u poznatoj Madoni sa svecima iz Uffizija, gdje sve pjenuši u kapricioznom grafizmu, a likovi poziraju u aristokratskoj reprezentaciji.

Bodmer, 52 Nakon "Sacco di Roma" 1527. bježi Parmigianino u Bolognu, gdje nastaje nekoliko slika, a među njima Drezdenska Madona, prototip njegove umjetnosti, u kojoj je profani značaj već sasvim prevladao svaki religiozni osjećaj. Ta Madona može biti bez ikakve zapreke i Venera s Amorom.

G.1531. on je u Parmi i zauzima svoje mjesto uz Correggia. Uzima obvezu dekoriranja crkve S.M.della Steccata, ali radi neizvršenja obaveze biva zatvoren. Izgleda da tom vremenu pripada i glasovita njegova Madona duga vrata iz Uffizija, u kojoj je njegova manira došla do maksimalne stilizacije.
276/6 55

Vent. 552b Ali daleko više nego li po tim karakterističnim manirističkim radovima, Parmiggianino je pokazao svoju umjetničku kvalitetu u portretima. Bez tvrdog Bronzinijevog crteža, njegovi portreti slijede isti aristokratski metod. Portret žene iz Parme živ je u fizionomijskom pokretu, kojim se model okreće gledaocu. U tim portretima sve pojedinosti ipak su koloristički podređene cjelokupnom, slikovitom dojmu. To podređivanje došlo je osobito do izražaja u Portretu djevojke ("Antea") iz Napulja, koji je koloriran rafiniranošću adekvatnom delikatnosti mladenačke pojave.
Bodmer 58
523
Bodmer, 64

Parmiggianinov stilizirajući formalistički metod imao je ogromno djelovanje, počevši od 1527.g. dalje, na Medulića, Tintoretta, Bassana, te Procaccinia u Milanu, a u Sr.Italiji osobito na Salviatija.

Njegov neposredni nasljednik je

GIROLAMO MAZZOLA-BEDOLI (1500.- 1569.)

65,66 kako se to najbolje vidi iz Bezgriješnog začeća u Parmi, u kome se je teško snaći i pronaći neke ljepše detalje. Od mnogih njegovih manirističkih kompozicija mnogo je bolja
71 Sv.Klara iz Napulja, tretirana kao portret.

Sa smrću ove brojne generacije, od koje možemo još spomenuti Giorgia Gaudini (1489.-1538.), zamire i parmsko slikarstvo. Južni emilijanski gradovi preuzimlju vodstvo, Modena i Bologna.

Bologna se razvija oko polovine 16.vijeka pod dominantnim uplivima snažnih najbližih centara t.j. Mantove, gdje od 1524,- 1540. radi Giulio Romano, te Parme. Uprkos Parmigianinova (1527.- 1531.) i Vasarijeva (1541.) boravka u Bologni, nije tamo došlo do formiranja škole prije 1560. Ona zapravo počima sa slikarom

Vent. 468 FRANCESCOM PRIMATICCIOM (1505.- 1570.)

Za njegovo umjetničko formiranje bio je odlučan boravak u Mantovi (od 1526/7), gdje je radio u Palazzo del'Tè. G.1531. bude od mantovanskog vojvode poslan na dvor Franje I. u Fontainebleau, gdje je radio sa Rossom Fiorentinom, a 1539. preuzeo vodstvo svih gradnja. Stvarno njegova djela

Bodmer, 78 unutar fontaibebloške dekoracije teško je odrediti, ali je
sigurno da je kao vanredan crtač držao cijeli pothvat u svo-
76 jim rukama, dostavljajući svojim saradnicima crteže i nacr-
te. Pomoćnikom i glavnim osloncem bio mu je od 1552.

NICOLO DELL'ABATE (1512.- 1571.)

83 Školovan je u trokutu Mantove, Ferrare i Parme. Najpri-
Vent.IX/6,349 je radi u rodnom gradu u Modeni, te s izradom Martirija Sv.
352-358 Petra i Pavla (Drezden) postaje slavan slikar i seli u Bolo-
Bodmer, 86 gnu gdje nastaju njegovi fresko ciklusi po raznim palačama.
Osobito je značajan njegov ciklus iz gal.dell'Università, sa-
Vent. 367 svim profanog karaktera. Njegovi su portreti redovno nezgrap-
ni i mrtvi, ali lik Sviračice iz Modene je prekrasan u svo-
Bodmer, 91 joj stiliziranoj ljepoti. G.1552. ide u Francusku. Od mnogih
njegovih tamo izrađenih djela za nas su najzanimljiviji to
liko spominjani pejsaži, ali jedva se neki mogu danas identi-
92 ficirati. Svakako pruža osobit prizor pejsaž sa prikazom Polj-
skih radova, koji se nekad nalazio u zb.Diemen u Berlinu.

Odlazak tih najboljih emilijanskih slikara razbio je
Pevsner- emilijansko područje na mnoštvo lokalnih škola. Ferrarska
Grautoff, 70 škola završila je sa Dossom; tu se Scarsellino još jednom
obraća Veneziji. Jedino Bologna ostaje značajniji centar,a-
li i tu prodire nakon 1540. Vasarijev manirizam sa juga.
Vent.412-415 PROSPERO FONTANA (1512.) je predstavnik tog eklektičkog cen-
Bodmer, 104 tra. Vidjet ćemo kasnije kako je došlo u Emiliji do ponovnog
oživljavanja visokog, bolje reći kasnog manirizma. U međuvre-
menu

3. U sjevernoj Italiji

manirizam nije uspio da uništi Venecijansku školu uprkos vrlo ranih prodora. Tako na pr. Tizianova Bitka kod Cadora iz 1537. pokazuje mantovanske uplive. Imamo zatim manirizam kod Pordenona, Medulića, Bassana i Tintoretta u vrlo opasnim razmjerima. Fatalna su bila putovanja mletačkih slikara u Rim, te dolazak Salviatia (1539.) i Vasaria (1541.) u Veneciju. Tintorettova faza četrdesetih i Veronezova faza pedesetih godina stoji pod vrlo kritičnim pritiskom. Ali osobito je L.Lotto pokazao pogubne simptome ohladnjenja i akademiziranja forme u nekim svojim djelima.

U okviru ogromnog mnoštva slikara II.polovine 16.vijeka može se po svim sjeverno-talijanskim školama zapaziti isti proces prodiranja manirizma iz Mantove i Emilije. Tako u Veroni (Brusasorci), Milanu (G.P.Lomazzo, poznati traktatist i teoretičar manirizma), u Genovi G.B.Castello i mnogi drugi.

Ali posljednja trećina stoljeća označena je već izvjesnim karakteristikama, koje tvore prelaz baroku, a koje možemo označiti kao kasni manirizam.

C. KASNI MANIRIZAM

Pevsner je unutar njega (u Handbuch für Kunst.) postavio i takve veličine kao što su Veronese, Tintoretto i Bassano. Premda oni, a osobito Tintoretto, imaju nesumnjivih elemenata manirizma u svom stvaranju, jedva da se može autentične umjetnike takve dubine označiti nazivom, koji još uvijek ima pejorativni smisao. Manirizam je formalistička osebina koja se javlja u zrelim epohama stilova, on je popratna pojava svih prezrelih epigonskih razdoblja. Ali pravi umjetnici izmiču svojom nadarenošću uvijek toj pojavi, kad im neka društvena sredina, zatvorena i određena u svojoj klasnoj fizionomiji, zato pruži društvenu i idejnu podlogu i ostvari potrebnu kulturnu atmosferu. A to je upravo bio slučaj u Veneciji 16. vijeka, u doba dok je ostala Italija stajala razdrta između kneževskog apsolutizma i protureformacije.

U Veneciji manirizam u epigonskom značenju riječi počima tek nakon što je domaća linija sazrela i prezrela sa najvećim svojim majstorima druge polovine vijeka, dakle sa epigonima Tintorettova i Veronesova kruga. Imamo izrazite oblike manirizma osobito kod Tintorettovih sljedbenika, Aliensa i Vicentina i drugih, koje smo već razmatrali na kraju venecijanske škole cinquecenta.

Posebno i veliko ime visokog manirizma je

1. Federigo Barocci (1535.-1612.)

Rodio se Barocci i proživio život u Urbinu, te je po svojoj umjetnosti isto toliko bliz baroku kao i Tintorettu. Schmarsow ga je postavio među osnivače baroka. Voss je mnogo bliži istini kad ga smatra kulminacionom točkom u razvoju kasnog cinquecenta.

Učitelji su mu Genga i B. Franco, otkud je dobio oblike srednjetalijanskog manirizma. Ali on ipak znači obrat u razvoju manirizma od linearno-plastičnog pokretanja scene i oblika ka slikovitom i u tome je njegovo veliko značenje. Pokret naših očiju ne slijedi po slici linije nego plohe, koje se prelamaju, naizgled proizvoljno, tvoreći treću dimenziju, definirajući tijela i prostore. Plohe su definirane kvalitetama, kao i tonovima boja. Kod Firentinaca i Rimljana šarena živost boja nije nikad bila prevladana sjeveroitalskim jedinstvenim toplim tonom. Tako kod Andree del Sarta,
Seemann, 136 Ponterma, Rossa, Beccafumia i upravo na njih nastavlja Barocci, ali ih nadilazi vanrednom instrumentacijom svijetlih nježnih boja, virtuoznošću modeliranja rasvjetljenim plohama koje sjaju i šanžiraju u bisernim tonovima, prozirnim kao što su često bile prozirne boje del Sartove. Od makinoznog komponiranja manirista, njegovo se komponiranje razlikuje apsolutnom uravnoteženošću, koje je vezano obojenom chiaro-

scurom. Ima u njegovoj slikovitosti afiniteta sa Correggiom, premda se neka izravnija veza ne može ustanoviti.

Sadržajno njegova je umjetnost religiozna u smislu neke idilične idealizacije, sasvim jednostavne i čak monotone u bezizražajnosti tipova. Sve mistično iz tih tema dato je na izvanjski način inscenacijom ljupkih i psihološki praznih figura, te se tek ponekad diže do dramatskog patosa.

Voss, 168 Oko 1550. ide Barocci u Rim, a zatim opet 1561/2., gdje
Vent.IX/7, podliježe uplivu Rafaela i radi u Vatikanu. Vrativši se u Ur-
486,487 bino započima veliku proizvodnju oltarnih slika. Prvi se put
491 diže do dramatske kompozicije 1569. u Skidanju s križa (u
495 kat.u Perugi), koje svojom nemirnom organizacijom apsolutno
stoji na uzlaznoj baroknoj liniji. U glasovitoj Madoni del
Popolo (1579.) iz Uffizija vidi se to virtuozno igranje ra-
502 svjetljenim i zasjenjenim površinama. Martirij Sv.Vitala iz
Voss, 190 Brere je najviši pokušaj resorpcije rimskog monumentalnog
slikarstva, nakon čega slijedi reakcija i razvoj prema in-
timnom i smirenom slikarstvu kakvo dolazi do izražaja u Pri-
Vent., 521 kazanju Marije u hramu iz S.M. in Vallicella u R. iz 1594.,
sa zanimljivom i novom postavkom u dubinu. Kretanje u dubi-
nu slike nalazimo ostvareno i u Posljednjoj večeri iz Urbi-
529 na, kod čega žanr-motivi u prednjem planu smanjuju religi-
oznu idejnost sadržaja.

504 U mnoštvu slika varirao je Barocci motiv Bogorodice,
505 gdje je imao prilike da razvije svoju sklonost ka idilično-
Voss, 192 sti i površnoj, mondenoj, dopadljivoj religioznosti. Ali ne
193 samo tim intimnim slikama, nego i monumentalnim oltarnim
kompozicijama Barocci ispunja svoje posljednje razdoblje. U
Vent. 515 jednoj takvoj kompoziciji, u Madoni del Rosario, na pr. iz
1588/91., iz Senigallie, mogu se naći svi elementi baroka, dovoljno je uočiti visoki patos sveca ili senzualnu ljepotu anđela.

U portretnom žanru Barocci je dao nekoliko djela, ko-
506 je spadaju među najbolje portrete manirizma. Remek-djelo je
Portret Franc.Marie II u oklopu iz Uffizija, sa naglašenim
dijagonalama i refleksima na oklopu, kakve nijedan Firenti-
522 nac ne bi mogao dati. Treba unutar manirističke umjetnosti
istaći njegovu sliku Stigmatizacija sv.Franje, značajnu po luminističkoj razradi misterija.

Njegovi uplivi sukobili su se krajem vijeka sa snažnom školom Zuccaria u Rimu. Njegovom krugu pripadaju Filippo Bellini, Vincenzo i Felice Pellegrini, Ferraù Fenzoni, G. Laurenti (Arrigoni), Claudio Ridolfi, Al.Casolani, P.Sordi. Ti su utjecaji bili osobito intenzivni u Sieni, odakle su Vanni i Salimbeni proširili domet njegove škole.

VENTURA SALIMBENI (1557.- 1613.),

611-627 poznat je u povijesti umjetnosti najviše kao slikar
vatikanske biblioteke. Kričave, neusklađene boje oznaka su
Voss, 207 tog uskrslog sienskog manirizma. Po sienskim crkvama ima mnogo njegovih fresaka i slika. To je epigon jednog maniriste u pravom smislu riječi, dakle manira na drugu potenciju.

FRANCESCO VANNI (1665.- 1609.)

Voss, 206
Vent. 581-602
4.11/3

Njegova veza sa Barocciem očita je u svakoj slici. Značajan je zbog proširenja škole urbinskog majstora ne samo u Sieni i Rimu, nego i u Genovi. To je sladunjava umjetnost Barroccieva načina. "Raspeće" iz S.Giorgio u Sieni tipično je za njegov stil.

2. Kasni manirizam u Firenzi

Srednja Italija, za razliku od Venecije, stoji u znaku dekliniranja i potpunog ispražnjavanja. Posljednja Michelangelova faza (iz kap.Paoline) već nije bila shvatljiva za savremenike.

Povaner-Grautoff, 74

U Firenzi vlada smjer Vasarija, koji se najizrazitije očitovao u t.zv. Studiolu Cosima u Pal.Vecchio (nastao 1570/1). Sva rutina kasnog manirizma bila je upotrebljena za umjetno-obrtne predmete, za prikaz rafiniranih, elegantnih mitoloških prizora. Od majstora tog "Studiolo-smjera" spomenuti ćemo kao tipičnog

ALEKSANDRA ALLORI (1535.- 1607.),

Vent.IX/6, 52-70
Voss, 123
128

koji polazi od svog strica Bronzina i Vasaria, a pri kraju života prelazi na traženje izvjesne kolorističke slikovitosti. Pretrpavanje dekorativnih detalja dokida, međutim, upravo taj slikoviti dojam cjelokupnosti.

Podalje od tog užeg Vasarijevog kruga (Zucchi, Coppi, Naldini, Macchietti, Coppi) i na daleko većoj umjetničkoj razini, već kao znak prelaza manirizma u barok, nalazi se slikarstvo

BERNARDINA POCCETTI (1548.- 1612.)

142
Vent.IX/7, 331-4
340

U njegovom narativnom fresko-slikarstvu nalazimo nesumnjivi afinitet prema del Sartu. On je vrlo dobar crtač i ilustrator, koji zapaža život oko sebe i slika ga u klaustru S.Marka, a osobito u Annunziati, u načinu koji svojim realizmom znači donekle prevladavanje manirizma u smislu baroka. Treba među ostalim njegovim redovima istaći Autoportret iz gal.Pitti, te dekorativne freske iz ville Artimino u Signi.

Taj prelaz označavaju u Firenzi još dva majstora.

SANTI DI TITO (1538.- 1603.)

311
Voss, 147
Vent. 317,318

On polazi od umjetnosti del Sarta, osobito u divnom Oplakivanju iz Firenze, koje se prije pripisivalo Pontormu. Prima je i korisne poticaje od Venecije, kako je to najbolje vidljivo iz Krštenja Kristovog iz gal.Corsini u Fir. Umjerena kompozicija i realizam likova značajni su za tu prvu razvojnu fazu ove predbarokne umjetnosti. Santi di Tito oslanja se u tome i na Zuccaria, od kojeg je primio u

Rimu izvjesne poticaje, ali ono što je značajno za njega to je njegova težnja prema slikovitosti, prema realnej upotrebi boje, sa kojom on inicira oslobađanje od manirizma u Firenzi.

Mnogo odlučnije slijedi venecijanske uzore :

DOMENICO PASSIGNANO (1560.- 1638.)

Voss, 157 On je prvi uspostavio dodir u slikarsko-kolorističkom smislu tako zaostale Firenze sa venecijanskom školom. Ne samo što Passignano unosi topao duboki opći tonalitet i uspo-
Vent.353,359 stavlja jedinstvenu harmoniju lokalnih boja poput Mlečana,nego smiruje i linearno-formalnu kompoziciju. Za njegov je način karakterističan Pokop sv.Sebastiana u Napulju i Poklonstvo pastira iz gal.Doria.

Još izravnije uplive Venecije donio je u Firenzu osamdesetih godina

JACOPO LIGOZZI (1547.- 1626.),

Voss. 162 iz Verone. On je venecijansku kolorističku baštinu (u-
Vent.IX/7, pliv Paola Veronesa i Palme ml.) prenio na dvor Medicejaca.
259-268 Ali ta baština, shvaćena formalistički, jedva da je ponegdje postala sredstvom neke stvarne poetsko-slikarske sadržajnosti. Kasnije se ona spojila sa manirizmom Beccafumia i Barroccia (Snimanje s križa, u Santa Croce u Firenzi), čemu se kasnije priključuje i upliv Fra Bartolomea.

3. K a s n i   m a n i r i z a m   u
E m i l i j i

U Bologni, koja od polovice 16.vijeka preuzima vodstvo, razvija se manirizam, u kome se spajaju izvjesni gornjoitalijanski i srednjetalijanski elementi. Od svih slikara treba istaći

PELLEGRINA TIBALDI (1527.- 1591.),

Vent.IX/6, koji se u tragu Vasaria i uslijed boravka u Rimu najvi-
286-304 še oslonio na jug. U Bologni su nastale njegove kolosalne de-
310 koracije u Pal.Poggi. Spajanje Rafaelove i Michelangelove ma-
311 nire najbolje je uspjelo u dvim lijepim velikim slikama kapele Poggi u S. Giacomo Maggiore. Nakon što se preselio u Milan 1562. napustio je slikarstvo za volju arhitekture.

Preskočivši nekoliko bologneških slikara, kao što su
428-436 Sabbatini, Sammachini i Passerotti, pa i zanimljivog slikara Bartolomea Cesi, možemo se samo na čas zaustaviti na

DENISU CALVAERTU (1540.- 1619.) ,

437-445 iz Antwerpena, koji je učio kod Fontane i Sabbatinia u Bologni i tu kasnije vodio veliki atelier. Značajan je samo zbog toga, što je iz njega izašao cio niz kasnijih baroknih

majstora bolonjske škole.

U Parmi se javio posljednji izdanak emilijanskog manirizma osobit i zanimljiv slikar

Vent.IX/6,379 LELIO ORSI da Novellara (1511.- 1587.) ,

381 slikar malih kabinetskih slika. Polazi Lelio od Correggia, ali naglašena kretnja i nemirno svijetlo daje njegovom manirizmu neobično zanimljiv i bizaran karakter. Zagrebačka slika Krist u vrtu jedna je od najboljih u njegovu opusu i
383 ujedno jedna od najkarakterističnih. Na Sv.Noći iz Berlina blijede boje (lila, roza, plavo) oštro izbijaju iz chiaroscura na tipičan način kasnih manirista. Među kasnim manirističima 16.vijeka Lelio Orsi se ističe nekom svojom specifičnom vizijom. Preciozan i maniriran do krajnjih granica, on je po svojoj likovnoj obradbi uvijek zanimljiv i atraktivan umjetnik.

4. Kasni manirizam u Rimu

Tendence rimskih papa da učine Italiju centrom talijanske državnosti došle su do vrhunca i ujedno do krize za pontifikata Pavla IV.(1555.- 1559.). Njegov pokušaj da zemlju silom oslobodi od Španjolaca propao je, ali zato je od Pia IV. (1559.-1565.) započelo plansko političko ukopčavanje papinske politike, ali ne više kao polit. državne sile, nego kao crkveno duhovne i kulturne snage prvog reda. Sve nacionalne kulturne i umjetničke energije bile su stavljene u službu te religiozne ekspanzije. U cilju grandiozne reprezentativnosti mobiliziraju se sve mogućnosti visoke renesanse i manirizma, nastaju ogromne arhitektonske gradnje, koje se ukrašuju velikim freskama, a oltari mnogim slikama zrelog i kasnog manirizma. Najveći majstor tog oltarnog slikarstva je, vidjeli smo, Barocci, koji donosi slikovite značajke slikarstva sa sjevera i diže manirističke formule prema sanjalaštvu i religioznoj ekstazi. To je ujedno u Italiji bila najautentičnija i umjetnički najvrednija strana umjetnosti protureformacije uz Tintoretta. Ali protureformacija je u Rimu imala i drugu mnogo obimniju stranu: upravo ono narativno i dekorativno slikarstvo Zuccaria i Cavalier d'Arpina, koje označuje konac stoljeća.

Voss, 169 TADDEO ZUCCARI (1529.- 1566.) ,

pokazuje, nasuprot izvještačenom manirizmu Vasarijeva
Vent.IX/5, smjera, izvjesno skretanje prema prirodnosti oblika i kret-
509-554 nje. Vidi se to osobito u Pal.Farnese u Caprarola (Sala dei
512 Fasti). Tipičan je u svom manirizmu Krist sa anđelima iz gal. Borghese sa produžavanjem oblika, koje može podsjetiti i na El.Greca. Njegov mlađi brat

519-530 FEDERICO ZUCCARI (1542.- 1609.),

premda polazi od bratove umjetnosti, upada zapravo ponovno još dublje u manirizam, kojeg on u njegovom rimskom vi-

du propagira na svojim putovanjima kroz Italiju.
Još više od njih je krajem vijeka i početkom slijedećeg došao na glas u Rimu slikar

CAVALIER D'ARPINO (1568.- 1640.) ,

čija će se umjetnost već sukobiti sa inicijatorima rimskog baroka Caravaggiom i Caraccijem. U njegovim velikim dekorativnim freskama u Pal. dei Conservatori na Kapitoliju, do-
Voss, 239 lazi do izražaja sva katastrofalna slabost rimskog predbarok-
240 nog perioda. Kao tipičnu oltarnu sliku te sladunjave i površne umjetnosti možemo uzeti Navještenje iz Vatikana. Mnogo
Vent.IX/5,556 su bolje njegove male historije, kao što je ona sa Sv.Jurjem, koja se nalazi u zagrebačkoj Strossmayerovoj galeriji.

5. Kasni manirizam u Lombardiji

Vent.IX/6, 555 Dok starija generacija obitelji Campi u Cremoni, Giulio, Antonio i Vencenzo, pripada još epigonima cinquecenta, odnosno zrelom manirizmu,

BERNARDINO CAMPI (1522.- 1584.),

pripada visokom manirizmu. On polazi izravno od Romanina i Giulia Romana i njegovi se likovi produžuju i manir-
556 raju sve više. Pod uplivom Venecije nastaje možda najbolje
557 njegovo djelo, S.Jerolim i Sv.Antun Opat. Dospio je i pod utjecaj nizozemaca, kako pokazuje Sv.Cecilija i Sv.Catarina iz Cremone.

Njegovi su učenici

566,567 CRISTOFORO MAGNANI i SOFONISBA ANGUISSOLA (1527.-1625.)

koja nam je ostavila nekoliko lijepih portreta, osobi-
582 to svoj Autoportret iz m.Poldi-Pezzoli. Zatim je tu i G.B.
586 Trotti, il Malosso, kojeg spominjemo samo kao primjer slabe i epigonske umjetnosti kasnog manirizma u Lombardiji.

CAMILLO PROCACCINI (1560.- 1629.) ,

došao je u Milan iz Bologne između 1585. i 1590., sa umjetnošću koja polazi od Corregia i Baroccia, ali po stilu pripada još izrazito manirizmu. Paralelno ili zapravo nešto kasnije odvija se rad njegova brata G.Cesara Procaccima, G.B. Crespi Cerano i P.Fr.Mazzucchelli-Morazone umjetnika, koje ćemo iz kronoloških razloga dodirnuti u poglavlju o baroku, premda stilski pripadaju manirizmu

6. Situacija oko 1600.

Time nije niti izdaleka iscrpljen šareni i nepregledni mozaik manirističkih pravaca i umjetnika u Italiji na prelazu 16. i 17. vijeka. Spomenute lombardske maniriste, kao i eklektičke nastavljače venecijanske tradicije cinquecenta

od Maganze i Palme mladega do Padovanina dodirnuti ćemo kasnije, u okviru venecijanskog 17.vijeka. Na venecijanskom su se području ipak odrazili i uplivi toskansko-rimskog akademizma. Tako je G.del Mio imitirao Vasaria i Zucchia, Bernardino India emilijance i Giulia Romana, Girolamo Gambarato također prenosi u Veneciju način rimske Akademije.

U Lombardiju unosi svježe mletačke uplive

SIMONE PETERZANO (+ 1590.),

učitelj Casavaggia u Milanu (1584.). Prvi tragovi nje-
Vent.IX/7, govog mletačkog školovanja spajaju se sa uplivima Campia i ka-
215-218 snih Leonardovih sljedbenika: Pietá iz S.Fedele, pokazuje dezikvilibrij, koji je uslijed toga nastao. U Certosi di Garegnano najbolja je dekoracija kupole sa živim likovima anđela.

Kompromis između venecijansko-lombardske i toskanskorimske tradicije predstavljaju Giuseppe Porta (il Salviati), već spomenuti Jacopo Ligozzi, a osobito

237 GIROLAMO MUZIANO (1528.-1592.)

Muziano polazi od Romanina i tizianeskne tradicije, dolazi u Rimu pod upliv del Piomba, a preko njega i Michelangela. U Rimu je uveličao svoju viziju i pokušao da veliku rimsku kompoziciju spoji sa svojim shvaćanjem venecijanskog kolorizma. Postigao je samo praznu teatralnost. Uskrsnuće Laza-
24 ra iz Vat. je tipično njegovo djelo, koje pokazuje velike am-
243-5 bicije, a male mogućnosti jednog maniriste.Isto tako njegove
257-8 slike u Orvietu i u ostalim rimskim crkvama.

Istovremeno traje u Lombardiji odjek tradicije Moronia, Moretta, Campia, Lotta. Tako u Bresci i u Bregamu nastaje kasna manieristička škola Ag.Fackeris, Scipione Scanardi, Ag.Galeazzi, Mombello i dr., te razne derivacije po Lombardiji: Lat.Gambara, Bona, Cossali, il Begnadore, Benedetto
276-281 Marone, Salmeggia i dr.,Akademizam u pravom smislu riječi zastupa G.P.Lomazzo, dok mnoštvo kasnih nasljedivača piemonteške tradicije (G.i D.Ferraria) radi još uvijek u Lombardiji
309 i Piemontu: Al.Ardente, Ger.Lanino, Gramorseo, Della Cerva, Il Moncalvo. To su sve retardirani mali slikari, koji za historiju umjetnosti mogu imati značenje samo u toliko da se njima ilustriraju mnogobrojni načini križanja različitih utjecaja. Dozrelo i prezrelo razdoblje kasnog cinquecenta klasičan je primjer čor-sokaka, iz kojeg kao da nema izlaza.Bila je to još uvijek ogromna proizvodnja, ali nije bilo novog emotivnog i idejnog sadržaja, koji bi izazvao i rađanje novih oblika.

Vidjeli smo da se unutar te generacije već javljaju tendence prelaza u barok, a to znači prema realnosti i ujedno prema slikovitosti. Spomenuli smo u Firenzi te tendencije kod Santi di Tita, Poccettija i Passignana. Treba tu još pribrojiti Ludovica Cardi (il Cigoli), Aurelia Lomi, Scipiona Pulzone. Među njima osobito

L. CIGOLI (1559.- 1613.) ,

označava značajan pothvat u prevladavanju manirizma,
Vent. 383 Polazi od A.Allori i Santi di Tita, sa utjecajima Correggia
384 i Baroccia. Vidi se to već na Sv.Trojstvu, koje je već sli-
kano vrlo sočno u epidermi i ostaloj materiji. Znatno baro-
kiziranje, obzirom na pokrenutost i dramatičnost scene, te
obzirom na realizam likova i strastvenost izraza, predstav-
385 lja njegova lijepa slika u Uffiziju, Martirij Sv.Stjepana.
U njenoj osnovi osjeća se još Veronese, ali premda nastala
g.1587.,ona se već stilski nalazi s one strane stilske gra-
386 nice, tako da se P.da Cortona nije uzalud divio njenoj inven-
ciji i njenom koloritu. Posljednja večera iz Empolia, napro-
tiv, kao da je građena na bazi Tintoretta, sva u lijepoj ro-
mantičnoj iluminaciji. Ali kasnije on se sve više približu-
393-397 je Barocciu i njegovim obojenim sfumaturama. Možemo reći da
se njegove posljednje slike približuju sve više baroku i to
na liniji izvjesne slikovitosti (prema Veronesu i Barocciu),
kao i na liniji izvjesne realističke tendence (Rođenje Mari-
398 jino, Večera u Emausu). Sv.Franjo iz gal.Pitti i mnoge dru-
ge njegove slike kao i freske u vili kard.Borghese u Rimu
pripadaju već baroku.- Kao graditelj radi u duhu Pal-
ladijevog klasicizma.

To se može djelomično reći i za drugog firentinskog
slikara

ANDREA BOSCOLI (oko 1450.- oko 1606.) ,

koji polazi od Santi di Tita u svojim težnjama ka sli-
404 kovitošću, kako se to vidi u Vizitaciji iz S.Ambrogia u Fi-
renzi. Ali do sasvim druge kvalitete dovinuo se Boscoli u
406 vanrednoj maloj slici Porođenje djevice iz gal.Pitti. Mali
obojeni likovi smješteni su u sumračni prostor pred sivom
pozadinom. Svijetlo je upalilo boje na tim likovima,ono ti-
tra oko njihovih precioznih oblika. Sv.Ana ima lijepu i ži-
vu kretnju, a cijela situacija je vanredno prirodna i real-
na na ovoj sceni prikazanoj impresionistički. Teško da ima
intimnijeg prizora u cijelom firentinskom cinquecentu i
svježije žanr slike od ovog malog Porođenja Andrije Bosco-
lia. Tu je reforma Santi di Tita tako reći na vrhuncu, sa
narančastim akcentom prve posjetiteljke, sa rumenim bojama
Sv.Ane i sa bijelim plahtama kreveta.

407 Smrt Sv.Franje iz Pise označava potpuno dostignuće
barokne slikovitosti u njegovom opusu. Drama je prikazana
sa novim sredstvima boje i svijetla, ali sa tragičnom je-
dnostavnošću. Sve je tužno i napušteno u tom umiranju, svi-
jetlo oblijeva materiju i ostavljene predmete.

Nakon prelaska u Marke Boscoli je još naslikao Mado-
413 nu u gloriji sa Sv.Lukom i PLACIDOM (Fabriano sam. Sv.Lu-
ke), lijepu sliku snažnog i sočnog firentinskog kolorizma
sa oslonom na Del Sarta, Rossa i Santi di Tita. Ali usko-
ro je Baroccijev koloristički manirizam počeo da uništava
415-419 njegovu zdravu slikovitost, koja se bila počela razvijati
u Firenzi.

Rimskom krugu pripadaju oba Pomarancia, i to

NICOLO CIRCIGNANI (1516.- iza 1596.),

od koga se može spomenuti Navještenje iz Città di Castello sa lijepom mrtvom prirodom stolice u prvom planu,

Vent.IX/7, CRISTOFORO RONCALLI (1552.- 1626.),

440, 441 je njegov učenik. Njegovo je glavno i najbolje djelo fresko-dekoracija u Sala del Tesoro u Loreto. Primjer njego-
443 ve već barokne umjetnosti možemo vidjeti na carraccijevskoj Sv.Magdaleni iz pal.Barberini, to je u punom smislu riječi secenteskno djelo sa izrazito romantičnom atmosferom izazvanom suverenim luminističkim znanjem.

U toj težnji ka novoj slikovitosti, sa kojom se manifestira prevladavanje manirizma na kraju 16.vijeka,ističe se zanimljiv slikar kasne ferrarske škole

444 IPPOLITO SCARSELLA, LO SCARSELLINO (1551.- 1620.)

Proboravivši neko vrijeme u Bologni i u Veneciji, on je u Ferraru još jednom, nakon Dossa, donio boju Venecije, i to osobito upliv Veronesa, a tek kasnije Bassana.

445 U malom Oplakivanju iz Gal.Corsini ima slikovitost,koja počiva na kolorističkom iskustvu venecijanskog cinquecenta, ali u niskim i tamnim intonacijama. Ali bez sumnje da je u mnogim njegovim religioznim i mitološkim temama prisutna romantična slikarska fantazija Dossova. Treba vidjeti tu
446 preciozni idiličnu atmosferu u Diani i Endimionu iz Gal.Bor-
447 ghese ili u Kupanju Venere iste galerije. To su tople slikarske scene gustih boja, kojima Scarsellino opjeva svoje arka-
448 dijske snove. Ista nježna i diskretna poezija dolazi do izra-
449 žaja i u mnogim Porođenjima i Poklonstvima, koje se nalaze po galerijama Italije.

U toj situaciji nalazilo se slikarstvo 16.vijeka uoči, odnosno u vrijeme nastanka baroka. Tu i tamo samo kod pojedinih slikara, javljaju se pojave ozdravljenja, kod Cigolia, Boscolia, Scarsellina. Ali to su doista izolirane pojave na periferiji tadanjeg umjetničkog života. U njegovim glavnim centrima, u Rimu, Veneciji, Milanu manirizam vlada još uvijek. Njegovi nosioci jesu Zuccari, Arpino, Pomarancio, Muziano u Rimu, Crespi, Procaccini, Morazzone u Milanu, a u Veneciji Palma mlađi i ostali manirįsti, kasni odvjetci jedne umorne i iscrpljene škole.

Stvaran prelom desiti će se u posljednjem deceniju u Rimu sa Caravaggiom i Carracciem. Taj prelom ujedno znači i nastanak baroka, posljednje "velike inicijative" Italije.

Manirįsti ne negiraju realizam, ali njihov realizam izražava strah, uzbuđenje, nemir, bliži su renes. nego baroku. To je doba teških prilika u Italiji (G. Bruno

TOSKANI

B. SKULPTURA 16.VIJEKA U ITALIJI

1. Klasicizam na prelazu stoljeća

Umjetnost Michelangelova bila je pretežno određujuća za ovo stoljeće, ona je u osnovi odredila značajke manirizma u skulpturi 16.vijeka. Ali ona ipak nije bila jedina. Umjetnost Leonarda i Rafaela sudjelovala je u formiranju struja, koje su tekle kroz ovo stoljeće sve do rađanja baroka. Premda oni nisu bili kipari, ipak su njihove umjetničke ličnosti bile toliko jake, da su nametnule svoj biljeg mnoštvu skulptora. Radi se u njihovom slučaju o klasičnoj umjetnosti s
Vent.X/1, 3 kraja i početka stoljeća, u kom je razdoblju i Michelangelo
8,9,10 prolazio svoju "prvu maniru".

Kod Leonarda imamo osim toga i njegovu vlastitu skulptorsku djelatnost, koja je u povijesti umjetnosti vrlo slabo definirana. Leonardov skulptorski problem složen je i teško dokučiv. A.Venturi je u X/1 svesku svog djela Storia dell'
11,12,13 arte italiana iznio nekoliko novih mišljenja. Pored kolaboracije Leonardove na Ženskoj bisti iz Bargella, Venturi je
14-16 mišljenja da je on surađivao i na Verrocchiovom Puttu sa
delfinom i dao mu onu lepršavu lakoću i slikovitost, koja
21-26 je bila svojstvena Leonardovoj umjetnosti. Osim toga možda i na Medicejskom grobu u Staroj sakristiji. Ali mnogo je važnije, premda sasvim nedokazano kao kiparsko Leonardovo dje-
28-31 lo, jedna neobično fina i patetična bista S.Giovanina iz berl.muzeja. U vezi s tom bistom, slijedeći tu patetičnu apasionantnu liniju, Venturi je sklon da i terakotu zb.Blumen-
32 still, S.Giovanni, iz Rima, također dovede u vezu s Leonar-
36,37 dom, uprkos izvjesne njene oštrine. Što se tiče Colleonove glave, koju se dovodilo u vezu sa nekim crtežima Leonardovim ili atribuiranim Leonardu, Venturi se protivi tim kombinacijama već i iz prostog razloga, što je u vrijeme, kad je Verrocchio radio na spomeniku, Leonardo već bio otsutan iz Firenze. I cio niz drugih atribucija je otpao (kao reljefi oko "Discordie" od Francesca di Giorgio). Ali neosporno ostaje činjenica da je Leonardo svojim slikarstvom, a i svojim skulptorskim radom udario i skulpturi 16.vijeka izvjestan pečat slikovitosti. Taj je pečat vidljiv kod njegova sljedbenika

G.Fr.RUSTICCI (1474.- 1554.),

60 koji je ostavio vanrednu grupu Sv.Ivana Krstitelja sa Farizejem i Levitom na fir.baptisteriju. Dovršena je 1511.g. a sadrži, pored michelangelovih tragova, apsolutne oznake meke modelacije Leonardove i njegove slikovitosti. Ipak nije vjerojatna Leonardova saradnja, jer je ovaj bio u Firenzi
61-73 tek 1507. O njegovu životu i djelu zna se vrlo malo : g.1528. otišao je u Francusku i umro u Toursu u dubokoj starosti.

Treba u tom krugu skulpture, koja teži strastvenom i

Vent. 78 neposrednom slikanju efekata, pribrojiti i Baccia di Montelupo, od koga Križ u S.Lonrezo pokazuje vanrednu mekoću modela-
74-79 cije i realizam cjelokupne koncepcije.

Djelovanje idealizirajuće tendence krajem 15.vijeka javilo se ne samo u prvoj fazi Michelangelovoj, nego i kod jednog kipara koji je inicirao posebnu razvojnu liniju. To je

Vent.X/1, 92 ANREA SANSOVINO (1460.- 1529.)

On je, prema Vasariju, učenik A.Pollajuola, od kojeg su ostali blijedi tragovi u njegovoj umjetnosti. Još kao relativno mlad kipar 1491.g. bio je poslan od Medicia portugalskom kralju, ali pronaći njegove radove u toj zemlji moglo
94 se tek u vrlo skromnom broju. Nakon povratka možemo već u Madoni iz kat. u Genovi iz 1503. opaziti odlučan obrat od quattrocenta ka klasicizmu. Njegov veliki oltar izrađen nakon po-
96,97,98 vratka, oltar Corbinelli u S.Spirito, još nema logičnu i ja-
99,100 snu strukturu kasnijeg klasicizma, kao što ni skulpture na njemu još nisu slobodne od koncepcije kakvog quattrocentiste
102-101 (da Majana, na pr.). Ali već 1505.g. u Rimu, u S.M.del Popolo, isklesao je Sansovino grobove Basso della Rovere i Sforza, koji su se toliko dopali Vasariju, valjda radi klasične hladnoće arhitekture i kipova. U to vrijeme Michelangelo je u Firenzi već nadilazio svoju klasičnu fazu. Sansovinove ju-
103,104 nonske figure Pravda i Umjerenost sa groba Sforze pokazuju ga već na vrhuncu klasicizma, sa invencioznom ali harmoničnom kompozicijom nabora.

U to isto doba (do 1505.) nastalo je možda umjetnički
113 najsnažnije njegovo djelo Krštenje Kristovo sa fir.baptisterija, u kome kao da naglo probija neka gotička ghibertijevska koncepcija. U svakom slučaju to je sretan spoj quattrocenta sa novim klasičnim osjećanjem. Nakon toga raste ta prazna idealizacija do teškog i nesimpatičnog klasicizma.

G.1513. A.Sansovino imenovan je od Leona X. šefom gradnje i ukrasa bazilike u velikom proštenіštu u Loretu, a ra-
122-124 dio je u trećem deceniju u Jesi, u S.Savino i u Arezzu. Nje-
125-126 govo najveće djelo u tom razdoblju je upravo ukras t.zv,Santa Casa (Svete kuće) u Loretu. ukrašene kipovima i velikim reljefima. Na glavnom oltaru nalazi se Navještenje, smješte-
127- no u hladnoj arhitekturi, sa hladnim oblicima zaobljenim i
- 131 tačno definiranim.

Tom hladnom plastičnošću, koja se može uporediti sa plastičnošću Angela Bronzina, gradi Sansovino i ostale reljefe, za koje je uvijek tipična visoka reljefnost u svim planovima, apsolutno dovršena i precizna u svim detaljima. Korektnost tih visokih reljefa i sva vještina klesanja ostavlja nas hladne, kao što i uopće njegova skulptura daje dojam rutine i znanja bez inspiracije i bez snažnijeg doživljavanja.

Od Andrijina kruga proširio je na Sjever u Veneciju klasičnu školu firentinsku, njegov učenik

JACOPO TATTI, zv.Sansovino (1486.- 1570.) ,

Vent.X/1, 133-134 koji je 1502. ušao u Andrijin atelier, a kasnije s njime išao u Rim. Njegova prva poznata djela jesu Sv.Jakob iz S.Maria di Monserato u Rimu, koja ga pokazuju sasvim u tragu učiteljevu.

135-6 Već 1511-14. sa Bachusom iz Firenze on je već sasvim emancipiran od svog učitelja i daje remek-djelo, za koje je i sam Vasari rekao da je "la piu bell' opera che fosse mai fatta da maestro moderno". Ima u njemu lakoće i veselja kakvog nema u teškoj i ozbiljnoj Michelangelovoj koncepciji. Svršena ravnoteža oblika dana je u mekoj onduliranoj liniji, zadržavajući morbidnost i vitkost mladog efeba.

Ali još u Grobu kard.A.Angela u S.Marcelo u Rimu on je
Vent.X/2,506 još u tragu učiteljeve kompozicije. Pa kad je 1527.g. prešao u Veneciju, arhitektonsko djelovanje Jacopovo prevladava nad skulptorskim. Vidi se to arhitektonsko odnošenje i u Madoni
512 iz venec.Arsenala iz 1534.,koja pokazuje bez sumnje Michelangela kao polaznu tačku, ali mirna gracilnost pojave je sa-
515 svim njegova. Reljef Madone iz K.F.M. tendira već tipično
517-518 njegovoj slikovitosti. Sv.Ivan Krstitelj iz Frari je iznimno njegovo dramatsko i tragično-ekspresivno djelo.

Kao apsolutno jedinstvo skulpture i arhitekture djelu-
521-523 je Sansovinova Loggeta ispod mletačkog kampanila svojim bogatim skulptorskim ukrasom i plastičnošću same arhitekture. Iz-
524, 5,6 nad dekorativne skulpture izdižu se četiri statue u nišama pročelja. To su Apolo,Mir, Atena i Merkur, radovi, koji su daleko od dubine Michelangelove, ali nose sve oznake firen-
529 tinske klasike. U unutrašnjosti loggiette nalazi se grupa iz teracotte: Madona sa djetetom i Ivanom, u kojoj je Jacopo doveo do vrhunca morbidnost modelacije, lakoću kretnje i linije. Od Michelangelove čiste plastičnosti Jacopo tendira
531-533 k slikovitosti. Na Vratima sakristije Sv.Marka, u općoj Ghi-
534-541 bertijevskoj šemi,izlio je on dva panella upravo sa venecijanskom slikovitošću. Drama je data snagom, koja ukazuje na Michelangela, ali samo upliv Venecije mogao je tek da ovo Pokopanje dovede do ovakve pitoreskne kompozicije, kao i Uskrsnuće sa drugog panoa. Prijateljevanje s Tizianom imalo je nužnih reperkusija na umjetnost ovog rođenog firentinca.
549-550 Ali u Gigantima sa Scalle dei Giganti u dvorištu Pal.Ducale on se vraća srednjetal.akademizmu. No i Mars i Neptun kao da djeluje samo svojom težinom. Tek u Neptunovu licu mogao je Sansovino da opet razvije svoju fantaziju.

Grob dužda Veniera u S.Salvatore je hladna i grandi-
558-559 ozna klasicistička kompozicija. Od likova njegova je Nada, posljednje njegovo skulptorsko djelo.

Pošavši od Michelangelove prve manire Sansovino je,možemo reći,našao svoj lični izraz i prenio u Veneciju zrelu umjetnost toskanske visoke renesanse.

U Toskani je upliv njegova oca obuhvatio još nekoliko umjetnika ili bar znatnije sudjelovao na njihovu formiranju. Treba spomenuti

ANDRIJU FERRUCCI (1465.- 1526.),

Vent.X/1,137 kojeg je već Vasari prikazao kao velikog praktičara.
Doista S.Andrija u firentinskoj katedrali pokazuje vanrednu
rutinu i sposobnost reprodukovanja materije i detalja, ali
ujedno i zastajanje kod tih površinskih efekata. Sljedbenik
Andrije Sansovina je i

144-146 NICCOLO TRIBOLO (1500.- 1550.),

koji je ipak došao pod pretežni upliv Michelangela u
tipovima i u modelaciji, ali po naraciji i slikovitosti pri-
pada krugu Sansovina. Taj Michelangelov upliv očit je na re-
147-150 ljefima sa vratiju S.Petronia u Bologni. No možda njegova
151-153 najbolja djela jesu dvije fontane: ona u Villa Reale del Ca-
155-156 stello i ona, manje uspjela, Fontana di Venere u Villa Reale
della Petraia.(obje u Firenzi)

Cio niz kipara ovog kruga Aimo, Aspertini, Gio. da Tre-
viso i dr. radio je na fasadi Sv.Petronija. Ali uz njih jav-
lja se početkom 16.vijeka po cijeloj Italiji slično ukrućiva-
nje renesansnog realizma u antikne oblike, u shematičnost a-
kademizma. Već smo u skulpturi 15.vijeka spominjali razvoj
216 sitne brončane plastike sa centrima u Mantovi i Padovi. Neo-
217,218 klasicizam jednog P.J.Bonacolsi (L'Antico) dovoljno ilustri-
231 ra tu tendencu. Ili Lorenzetta, koji u Rimu slijedi Rafaela,
klešući Jonu u S.M.del Popolo. Sam Andrea Briosco (il Riccio)
u Padovi i Veroni bazira svu svoju reljefnu plastiku na an-
237-246 tiknim formama, da i ne govorimo o porodici Lombarda u Vene-
ciji. Od starog Lombarda i njegovih sinova potječe u prvim
266-286 dec.16.vijeka sva klasicistička škola u Veneciji sa Leopar-
287-306 dijem, Savinom, Minelliem, Padovanom i Pyrgotellom.
307-340

Radi u tim decenijima i cio niz "zakašnjelih ornamen-
341-351 tista" kao Rovezzano ili Formigine, kao i posljednja genera-
483-513 cija sljedbenika della Robbia; mnoštvo provincijskih kipara
485 kao Antonio Begarelli, koji u Modeni radi svoja velika Opla-
470 kivanja i Jaslice. Ili njegov učitelj Alfonso Lombardi sa
491 svojim verizmom.

Tražeći scenske efekte ti religiozni skulptori cinque-
centa grade čitave kapele pune likova, često u naravnoj ve-
ličini, iskorišćujući pri tome sva iskustva razvijene viso-
ke renesanse. Tako je u Piemontu slikar Gaudenzio Ferrari
514-517 sudjelovao na izradi ogromnog Križnog puta u Varallu (Sacro
monte), gdje je radio cio niz umjetnika u drvu i štuku, kao
na pr. D'Enrico, Morazzone. Taj pučki verizam ostaje karak-
terističan za provincijsku umjetnost cinquecenta.

520-521 Ali i u samoj Sj.Italiji tom pučkom realizmu suprot-
stavljaju se klasicističke struje. Tako kod Bambaje, koji
nastavlja tradiciju Omodea. Njegov Gaston de Foix u Milanu
vanredan u lakoći modelacije i mekoći mesnatih dijelova.Ti-
531 pično produženje quattrocenta lombardskog predstavlja Bia-
gio da Vairone sa mramornom palom u Certosi di Pavia. Očiti
su Leonardovi uplivi kod tih skulptura, koji rade u Certosi
i na Milanskoj katedrali.

553-559 I u Napulju traje ta lombardska tradicija u prvoj po-

lovini 16.vijeka, možemo uzeti kao tipičnog predstavnika Giovanni da Nola, koji se u pogrebnoj statui Antonije Gandino
Vent.560,561 izdiže do delikatne životnosti. Rosselinova i Da Majanova djela dodaju lombardskim uplivima toskansku delikatnost,koja
576 se primjećuje ne samo u Nolinim kamenim oltarima po napuljskim crkvama, nego i kod Girolama Santa croce.

2. Krug Michelangelov

Postoji očita suprotnost između suštine Michelangelove umjetnosti i društvene narudžbe njegovog doba: dvorska umjetnost 16.vijeka uzela je od njega samo vanjsku stranu bez njegove duboke idejnosti, samo formu bez sadržaja. Nakon što je Michelangelo spoznao i oblikovao tragediju svog vremena, nije se za dugo javio duh koji bi bio dorasao toj spoznaji.
Vent.X/2,4-50 Umjetnici su zato uzimali njegove forme: kopiraju se i odlijevaju u odljevima njegovi kipovi i studiraju u akademijama i radionama, a da nitko nije u stanju shvatiti njihovu pravu veličinu.

Imamo dakle manirizam i u skulpturi: umjesto studija prirode, studiraju se oblici nekog velikog umjetnika i prenose. Cio niz umjetnika kreće se u tom zatvorenom krugu, iz kojeg se tek tu i tamo poneko probija iznad rutine i znanja. Likovna iskustva i dubina umjetničke spoznaje bile su s Michelangelom daleko prerasle potrebu onih krugova, koji su diktirale od sada sadržajnost umjetnosti. sve što je od sad nastalo u tom okviru moralo je nužno biti ispod dostignute razine. Zakonitost dvorske umjetnosti djelovala je razorno na oblike renesanse.

G.ANGIOLO MONTORSOLI (1507.- 1565.)

89 Počima ovaj učenik Feruccia kao klasicista, kako se to vidi u Sanazzarovom grobnom spomeniku u Napulju. Ali dodir sa Michelangelom, koji ga je upotrebio kao pomoćnika na Medicejskoj grobnici, zbunio je sasvim ovog prosječnog umjetnika.
95 U grobnici je izradio Sv.Kuzmu, u kome uzalud pokušava da imi-
99 tira patos svog učitelja. Radi nakon toga u Genovi Grob Andrije Doria u S.Matteo, te ostavlja u tom gradu nekoliko svojih djela. Nakon toga radi u Messini dvije glasovite fontane. Na Neptunovoj fontani izradio je Montorsoli svoja najbolja dje-
114 la: Scilu i Caridbu, od kojih Scila dostiže veličinu Berninijevih kreacija u punom baroku. A najbolja njegova djela, u kojima se on već riješio ne samo akademizma nego i michelangiolizma, doista već ulaze u barokno osjećanje, kao ona mala
139 terakota iz Berlina, tako puna života u ženskom aktu, koji se previja u očajanju.

RAFFAELLO DA MONTELUPO (1505.- 1567.)

Nije, kao ni Montorsoli, bio učenik Michelangelov u pravom smislu riječi. Počeo je u Rimu kod Lorenzetta, a dovršio je kasnije u Loretu nekoliko Sansovinovih reljefa. Kad
141 se vratio u Firenzu Michelangelo mu je u sklopu medicejske

grobnice povjerio Sv.Damjana. U Orvietu, radeći veliki oltar katedrale, on pokazuje svoje rafaeleskne osebine, koje nikakav dodir s Michelangelom nije mogao uništiti. Sudjelujući kod improviziranog dovršavanja Julijevog groba u S.Pietro in Vincoli, on je strahovito podbacio u statui pape Julija II. osobito zatim u Madoni, i u Lii, koju je većim dijelom on izradio, kao i Rachelu.

BACCIO BANDINELLI (1493.- 1560.)

Polazi od Rusticcia, te razvija u doba Michelangelove slave svoju praznu klasicističku skulpturu, koja se oličila kao u nekom simbolu, u grandioznom Herkulu i Kaku. Već u De pozicijі iz Louvrea taj klasicizam došao je do maksimalnih
Vent. 170 manirističkih značajka. Ali tek u Herkulu i Kaku, kojeg je izradio nasuprot Michelangelovom Davidu pred pal.Vecchio, došla je do izražaja sva usiljenost i bespomoćnost te klasicističke metode. Firentinci su sa smijehom dočekali to monstruozno dielo, a Cellini je na procesu svojom duhovitošću dotukao Bandinellija. I u Rimu, u spomenicima u S.M.sopra Minerva, zakazao je Bandinelli potpuno. Prazni klasicizam uništava je sva njegova monumentalna djela, dok u manjim statuama dozvoljavao
181-184 mu je ponekad izvjesne uspjele kretnje i modelacije. Ali još bolji je Bandinelli u malim broncama, kao u Herkulu ili Kleopatri iz Bargella.

Njegov učenik je

249-52 VINCENZO DE'ROSSI (1525.- 1586.) ,

kojeg je remek djelo Kapela Cesi a S.M.della Pace u Rimu, tipično po svojoj pretrpanoj dekoraciji i akademizmu likova. Inkonzistentnost njegovih oblika možemo vidjet na umi-
261 rućem Adonisu iz Bargella, dok je manirіstička i ujedno i gru-
266-269 bom naturalizmu potencirana skulptura njegova učitelja Bandinellija našla svoj nastavak u Djelima Herkulovim iz Pak.Vecchia, Herkules i Kakus ipak je u toj svojoj brutalnoj snazi daleko bolji i življi od Bandinellijeva. Nasilno traženje demonske snage u tim grupama odbija nas uprkos efekta kojeg postiže.Nekako iza 1570. de Rossi lijeva možda svoje najbolje djelo :
269 Vulkana, u Studiolu, s apsolutno uvjerljivom kretnjom i modelacijom snažnog tijela. U tom gigantizmu iživljavao se manirizam dvorske umjetnosti 16.vijeka,daleko od etosa Michelangelova.

U mnoštvu manirista, koja su varirali oblike Michelange-
145-152 love može se spomenuti sicilijanac Jacopo del Duca. skulptor velikog Ciborija iz nap.muzeja sa reljefima tipično michelangelovskog manirizma.

156-161 Zatim samog slikara Daniela da Volterra, koji se također bavio plastikom. Ili Dom.Poggini, koji je opet za medicejski studiolo izradio Plata. Jedan od vjernih Michelangelovih sljedbenika bio je

GIOV.DELL'OPERA (1540.- 1599.),

autor mnogih dvorskih portreta i statua, te dugogodi-
Vent. 219 šnji kipar katedrale firentinske. U brončanoj Junoni iz Stu-
diola vidi se hladna i šematska modelacija njegova klasiciz-
227 ma. On je jedan od učenika koji su radili na Michelangelovu
grobu u S.Croce za kojeg je Vasari izradio nacrt, a Giov.
228 dell'Opera lik Arhitekture, koja kao i Sv.Marija Magdalena
u terakoti iz museo dell'Opera u Firenzi pokazuje prazninu
tog akademizma. Na monumentu Michelangelovu radio je i Bat-
375 tista Lorenzi, autor alegoričnog lika Slikarstva, kao i Va-
400 lerio Cioli, koji je izradio lik Skulpture, ali čije kvali-
401-408 tete i tendiranje k realizmu dolaze bolje do izražaja u sta-
tuama rađenim za Giardino Boboli.

283-297 U tom krugu kreće se i Pierino da Vinci (1531.- 1554.),
koji je radio sa Tribolom, kao učenik, na Fontani Herkulovoj
u Villa del Castello. Ostalo je iza njega još nekoliko takvih
Putta, kao ona dva iz Victoria-Albert muzeja. U bas-reljefu
iz Bargella, koji prikazuje Smrt Ugolina i sinova, on je pot-
puno u tragu Michelangelovog manirizma, u koji je upao. U
298 tom znaku stoje i njegove grupe pobjednika, kao onaj Samson
u Pal.Vecchio.

Tako se oko firentinske Akademije (jer tek 1573. osni-
va se Akademija u Perugi, a 1574. u Rimu) okreće to kipar-
stvo akademskog manirizma sa Michelangelovom umjetnošću kao
ugledom, kojeg pravu suštinu nikad nisu shvatili. Zakonitost
dvorske umjetnosti djelovala je odsada nesmetana nikakvim
slobodarskim, u pravom smislu humanističkim duhom. Upravo za
to možemo reći da umjetnost manirizma ispada iz okvira rene-
sanse.

Jedan od tipičnih predstavnika manirizma u skulpturi,
koji je poput Pontorma u slikarstvu dostigao u nekim likovi-
ma vrhunac formalističke linearne muzikalnosti, bio je

BARTOLOMEO AMMANNATI (1511.- 1592.),

posljednje veliko ime u firentinskoj skulpturi. Učeći
kod Bandinellia, ubrzo je ovoga ostavio i otišao u Veneciju
k J.Sansovinu. Na taj je način spojio dvije struje, Michel-
angelovu i Rafaelovu. Kad ga je Vasari 1559. doveo i ustalio
u Firenzi, postao je barjaktar firentinskog akademizma, oso-
bito nakon smrti Bandinellia i Montorsolia.

303 Ali i nakon što je radio u Veneciji sa Sansovinom, gi-
gantizam Bandinellieva smjera toliko je jak u njegovoj mani-
ri, da ga možemo na prvi pogled prepoznati u Herkulu iz Pal.
Benevides u Padovi. A spomenik obitelji Benavides u Eremita-
ni u Padovi pokazuje ga potpuno u tom michelangelovskom kru-
gu, u arhitekturi spomenika kao i u likovima, u kojima ima
308 ponekad one delikatnosti njegovih kasnijih djela.

312 U grupi Herkula i Anteja na fontani u Villa reale del
Castello vidimo kako se masivna i nezgrapna snaga Bandinel-
lijevih figura razvija u smislu pollajuolovskog dinamizma.

Najviše utjecao Michelangelo. Bio i graditelj. Izradio vrtno pročelje
Pal. Pitti u Firenzi, a u Rimu Pal. Ruspoli i pročelje
na Collegium Romanum.

U Rimu je u tom srednjem razdoblju nastala u S.Pietro in Mon-
Vent.313-317 torio grobnica del Monte. Među anđelima na ogradi, koja za-
318 tvara grobnicu, mogu se među radovima jednog saradnika prepo-
znati Dva anđela samog Ammannatia po delikatnoj modelaciji po-
vršina.

Nakon mnogih radova u Rimu, u villi Julija III, radi od
336 1559. Ammannati u Firenzi. Herojske forme Michelangelove sve
više se mijenjaju od sada u elegancu i delikatnost, koja ra-
ste sve više. U Ledi sa labudom, koja je rađena po slici Mi-
chelangelovoj, on je u mekoj igri opuštenih planova prenio
grandiozni original učitelja i stvorio zaokruženo djelo puno
337 života i slikovitosti. I njegov prekrasni Silen sa Bachusom
iz Uffizija, spada, upravo radi te slikovitosti i realističke,
neakademske modelacije, bez sumnje među Ammannatijeva najbo-
lja djela.

338-349 Sve svoje osebine profinjenog i rutiniranog maniriste
razvio je Ammannati u velikoj Neptunovoj fontani pred Pal.Vec-
chio. U prvom natjecaju sreo se on tu sa Bandinelliem i Celli-
niem, u drugoj sa Giambolognom i Dantiem. Rađena od 1571. do
1575., ta je fontana možda najznačajnije djelo firentinskog ma-
nirizma i ima sve njegove osebine: grubi gigantizam u Neptunu,
344 manirističku S-liniju u dekorativnim figurama. Općenita inven-
cija odnosi se na jednu Leonardovu skicu fontane, ali likovi
se povode za Michelangelom. Brončani fauni komponirani su ši-
roko, u svim dimenzijama s očitim oslonom na Ignude sa stropa
Sikstine, vanredno živi u svojim silhuetama, koje se svaki
345 čas mijenjaju prema tački gledišta koju zauzimamo. Ali u figu-
rama Nimfa manirizam Ammannatia prelazi naglo u apstrakciju.
Produženi dekorativni oblici gube sve ljudske kvalitete, pod-
vrgavajući se dekorativnoj zakonitosti formalizma. Taj forma-
lizam potpuno se već oslobodio Akademije i svakog klasičnog
kanona. A vrhunac tog Ammannatijevog nastojanja vidimo u naj-
351-354 ljepšoj bronci Studiola u Pal.Vecchiu, u statui Venere Anadio-
mene. Vitki lik diže se u lakoj ondulaciji zatvorenih obrisa
i delikatnih oblika, daleko od akademskih kanona, ali i od
hladne elegance figura sa česme. Nagnjući svoju malu glavu,
mlada božica još uvijek je živa u svojim maniriranim oblicima,
u prekrasnoj arhitekturi kompozicije i mekim sfumaturama povr-
šina. Kao da pred nama stoji utjelovljenje čitave umjetnosti
cinquecenta.

Ali i samog Ammannatia nadvisuje kao umjetnička ličnost
skulptor, koji je za sobom ostavio toliko vike i zanimljivu
biografiju, kao vanredni dokumenat vremena. To je

BENVENUTO CELLINI (1500.- 1574.)

Do svoje dvadesete godine promjenio je sedam zlatara u-
čitelja u nekoliko gradova. Vođen željom da dostigne slavu i
veličinu o kojoj sanja cijelog života, prešao je u zrelim go-
dinama na veliku skulpturu i izradio svog Perzeja, djelo koje
bi po njegovim riječima i sam Buonarrotti bio mogao izraditi
samo u svojoj mladosti. On sam studirao je Leonardove i Michel-
angelove kartone za Pal.Vecchio i smatrao se nasljednikom naj-
više t.j. prve klasične manire Michelangelove.

Osim toga, smatrao se Benvenuto sljedbenikom antike, koju

je našao u Firenzi, Pizi i osobito Rimu i iz koje je uzimao za svoje zlatarske radove tematiku, likove i oblike. Od njegovih radova, koje je izradio u Francuskoj, gdje je stigao 1540. na dvor Franje I., malo je toga sačuvano. Solnica Franje
Vent. 379 Franje I. pruža nam primjer takve artificielne umjetnosti i vanredne zanatske vještine. Manirizam, koji je osnovni stvaralački metod Cellinijev, dolazi u potpunosti do izražaja u
380 luneti iz Fontainebleaua sa Nimfom i jelenom, gdje su oblici sasvim podređeni dekorativnom efektu.

Vrativši se iz Francuske izradio je Benvenuto bistu Co-
382 sima I. u kojoj se njegova zlatarska metoda opaža u tvrdoj kaligrafiji u nemogućnosti da zatvori monumentalnu kompozi-
385-388 ciju i da se prebaci iz metalne materije u ljudsku materiju, u žive mesnate oblike tijela. Isto se to opaža i onda kad Cellini prenosi iz divnog voštanog modela i, zatim, iz brončane statuete lik svog Perzeja u metal velike statue. To je prelaz iz neposredne umjetničke inspiracije u akademizam i rutinu. Umjesto vitkog mladog tijela Cellini tu pokazuje svoje znanje anatomije. Odebljele forme izgubile su vitkost i kretnju, sve se komplikuje od kacige do bogatog postamenta,
390-393 sve prelazi u herojsku pozu. Likovi smješteni u zlatarski dekoriranom postamentu samo su djelomično uspjeli. Dok je Zeus daleko od svake veličanstvenosti, Merkur stojeći na jednoj nozi upravo je simboličan u svojoj lakoći pokreta i vitkosti modelacije. Tako je i Minerva klasično manirirana u akademskoj pravilnosti svojih razmjera. Ali tek u Danaji postiže Cellini delikatnost zaista klasičnog ženskog akta. Reljef
394 Perzej oslobađa Andromedu na podnožju postamenta, razotkriva jednim udarcem Cellinijevu manirističku dušu.

Skulptorski prići modelu on kao da više nije mogao. Sve
399 postaje kod njega graciozna igra, čak kad u mramoru kleše svoje veliko Raspeće sada u Escorialu. Uzalud se ostarjeli majstor bori za svoju slavu. U Firenzi umjesto narudžba dobiva bijedu i neprijateljstvo na svim stranama.

U tim posljednjim svojim godinama, napušten i prepušten svojim uspomenama, Cellini je sastavio svoju Autobiografiju, svoje remek-djelo. Neposredan i živ, bez artificielnosti, priča nam Cellini u toj knjizi ne samo o svom pustolovnom životu, nego i o cijelom tom vremenu na izmaku renesanse.

Cellini izlazi iz one stare borbe klasičnog i michelangelovskog, koja se vodi u firentinskoj skulpturi već cio 16. vijek. Može se smatrati da je njegov Perzej, uprkos rafinirane hladnoće modelacije i kompozicije, riješio u klasičnom smislu taj sukob, ali odrekavši se pri tome svake dublje ljudske ekspresivnosti. On znači u jednom smislu i dovršenje tendence, koja se već kod Michelangela snažno očitovala: oslobođenje od reljefnosti, jednostranosti i dvostranosti prema apsolutno svestranoj plastici, t.j. slobodno stojećoj figuri koja se može gledati sa svijju strana. Cellini je u svom Trattato dell' oreficeria e della scultura i izričito formulirao probleme okrugle plastike i zahtjev da se ona može posmatrati sa 8 strana. Time je otvoren put plastici baroka.

U Perugi treba spomenuti kao odbljesak firentinskog akademizma pojavu.

PERUGIA!

VINCENZA DANTI (1530.- 1576.),

Vent.415-417 koji je sa 25.g.odlio brončanu statuu Julija III.Stavljena ispred katedrale na trgu u Perugi,ona ne postiže monumentalni efekat, ne samo radi visokog postamenta, nego i radi slikovitog nagomilavanja detalja. Sama glava djeluje i odviše kao portret i ne diže se iznad baualnosti.

418-419 U tragu Michelangelova Pobjednika radi Danti svoju grupu : Čast koja pobjeđuje Prevaru (Bargello), grupu u kojoj akademizam nije mogao svladati snažnu kretnju i impetus mla-
420-421 dog tijela u pobjedničkom zamahu. U kasnijoj grupi Kreposti i opačine ne samo što kompozicija nije zatvorena, nego je i sama akcija rascijepana nemotiviranim okretom pobjednika.

429* Svoje remek djelo izradio je Vincenzo Danti za firent. baptisterij. Nakon A.Sansovina i Fr.Rustici, postavio je on iznad trećih vratiju svoju grupu sa Smrću Sv.Ivana Kr.,smirenu i klasičnu, bez okrutnosti, koja je bila tuđa umjetnosti renesanse.

Treba još u Napulju spomenuti Firentinca

MICHELANGELA NACCHERINA (1550.- 1622.) ,

koji se oko 1573. ustalio u Napulju i ostao do svoje smrti, ostavivši mnoštvo grobnica i ostalih radova. U nekim
502 djelima prelazi on iz renesanse u barok, kao u Raspeću iz sv. Karla po gotičkoj ekspresivnosti oblika i lica.

3. V e n e c i j a n s k a s k u l p t u r a u 16. v i j e k u

a) Škola Lombarda

U Veneciji nastavlja se razvoj venecijanskog klasicizma preko treće generacije Lombarda. Antonijevi sinovi: Aurelio, Girolamo, Ludovico proširili su tu umjetnost uz Jadran-
586 sku obalu, osobito u velikom prošteništvu u Loretu. Možda najznačajnije njihovo djelo je veliki ciborij katedrale u Milanu, koji u šematizmu oblika pokazuje na reljefu, koji ovija centralni dio,klasicizam potomaka Antonia i Tulija Lombarda.Čak i četvrta generacija nastavila je tu obiteljsku tradiciju.Tri
601-609 sina Girolamova: Antonio, Pietro, Paolo također rade u Markama; radili su zajednički glavna vrata bazilike u Loretu, ali Antonio se može u nizu reljefa prepoznati po posebnim karak-
624-626 teristikama. Girolamov i Antonijev učenik je Tiburzio Vercelli iz Camerina (Marke), autor trećih vratiju u Loretu, na kojima se može zapaziti najviše smisla za pejsaž i izvjesnu pjenušavu oblinu oblika, koji se postepeno gube u dalekim plano-
627-631 vima. Njegovo remek djelo u istoj bazilici je velika Krstionica, na kojoj je rasuo svu svoju fantaziju epigona.

b. Škola J.Sansovina ,

koji je uplivisao i na obitelj Lombarda (osobito na Girolama) bila je odlučna za velik dio Gornje Italije. Već u Rimu radio je sa Jacopom

DANESE CATANEO (1509. - ?)

Vent.X/3, 21 prošao je Rim, Firenzu i Padovu. U Veneciji srećemo ga u S.Jerolimu iz S.Salvatora kao vjernog sljedbenika Sansovinova. Od mnogih njegovih radova Grobnica Loredana u S.Giov. e Paolo pokazuje ga kao tipičnog klasicistu sa reljefima, ko-
22 ji su već daleko ušli u slikovitost. Ali od svih Sansovinovih učenika daleko najznačajniji je svakako

ALESSANDRO VITTORIA (1525.-1608.),

koji je 1543. došao iz Trenta i ušao u botegu J.Sanso-
60 vina, te u dugom svom životu ispunio cijelu Veneciju svojim djelima. Statueta Sv.Ivana Krstitelja iz S.Zaccaria pokazuje nam ga na početku razvoja, sa težnjom k dramatizaciji kakve nema kod Sansovina. Kao realista Vittoria već ovdje oštro
64-65 karakterizira afektivnu situaciju. Iz 1556.- 1558. je Grob Contarini u Padovi (Bazilika) sa karijatidama, koje oštro odudaraju od klasicističkih uobičajenih likova. Na kamenom
70 oltaru u S.Francesko della Vigna u Veneciji ide Vittoria i dalje smjerom patosa i strastvenog sentimenta, kao i u Sv.Je-
71 rolimu iz Frari. Tu dramatičnu interpretaciju nailazimo na svim njegovim djelima. Sasvim usklađenu sa zatvorenom arhi-
82 tektonikom imamo je na pr. u statui Vjere iz muzeja u Brescii.
87 Iz kraja sedamdesetih godina je malo remek djelo Vittorijino: brončana statuetta S.Zaccarie u S.Zaccaria u slikovitoj arhitekturi linija koje se uspinju.

Pored mnogih figura po venecijanskim oltarima i grobovima, malih brončanih statueta i velikog dekorativnog rada, njegov se opus sastoji i od velikog broja portreta, u kojima
123 možemo naći pandan Tintorettovim portretima. Tako portret Prokuratora iz Ca'd'Oro, konstruiran čvrsto i oštro karakteriziran, ali ujedno slikovit u toj spodobi starog morskog vuka. Ta slikovitost, koja sjeća na Tintoretta, može se najbo-
127-128 lje vidjeti u berlinskoj bisti Ottaviana Grimani, kao i u mnogim drugim portretima, sa kojima nam Alessandro Vittoria daje široku sliku Venecije s kraja cinquecenta: književnici, liječnici, kanonici, prokuratori i duždevi dani su uvijek kao individualni karakteri u svojoj društvenoj i klasnoj determinaciji.

Za četvrt vijeka mlađi od Vittorie, ali vrlo značajan za prelaz prema baroku je

GIROLAMO CAMPAGNA (1552.- iza 1623.) ,

učenik Cattanea, posljednji pripadnik stare Sansovine škole.

On razvija u svojoj skulpturi sve više slikovite momente sa efektima svijetla i sjene, na način u kome većina tada-
Vent. 171 njih venecijanskih kipara pokazuje upliv Paola Veronesa. Njegov Sv.Sebastian iz Scuola di S.Rocco iz 1588. kao da stoji na kraju tog prvog razdoblja. Sav u sfumaturama delikatnih planova, u mekanoj pozi, lik svečev kao da je doista sašao sa kojeg Paolovog platna.

Oscilira nakon toga Campagna često puta prema maniriz-
175 mu i klasicizmu. U grupi Evandelista sa glavnog oltara S.Giorgio Maggiore on je već daleko od blage slikovitosti Sv.Sebastiana. Barok kao da je tu već u punom zamahu. Vidimo barok-
188 nu kretnju i u Profeti iz Bruxellesa. Ali ne pokazuju sva njegova djela to smjeranje k baroku. Većina nalazi se u tra-
197 gu klasicističkog manirizma, ili također samog Sansovinovog načina, kao ona brončana pozlaćena Madona iz Chiesa del Redentore u Veneciji. Ali najbolja Campagnina djela posljednjeg perioda su Proroci iz bratovštine Sv.Roka što sjede sasvim ljudski i bespomoćno, prepušteni svojoj sudbini.

Još kasniji po svom rođenju, ali ne i po svojoj smrti je

TIZIANO ASPETTI (1565.-1607.),

koji je najviše od svih Venecijanaca podlegao toskanskom manirizmu. Vidi se u prvim njegovim radovima upliv Giu-
227 lia Romana. Kasnije je došao pod utjecaj manirističkih obli-
228 ka Danese Catanea, kao u brončanim statuetama Sv.Pavla i Moj-
229 sije u S.Fr.delle Vigne, koji su improvizirani u emfazi geste
230 i draperije. Pa i onda kad slijedi firentinski akademizam jednog Giambologne,kao u statuama iz kap.Grimani iste crkve, on daje venecijansku slikovitost akademskim oblicima. Zapravo je Aspetti u prvom redu nastavljač padovanske tradicije sitne brončane plastike, a to se vidi i na slikovitim reljefi-
231-232 ma iz Martirija sv.Danijela u padovanskom Santu. Luministički efekti postaju tu osnovni metod njegove plastike,koji je došao do izražaja u ogromnom mnoštvu statueta, koje se nalaze po svim evropskim galerijama. Oblici oživljeni odbljescima i snažnim svjetlosnim kontrastima ne mogu ipak sakriti svoj afinitet prema srednjotalijanskoj plastici 16. vijeka.

Među mnogim skulptorima, koji su bez osobite snage raz-
236 vijali manirističke oblike krajem stoljeća, mogu se pored Terillia, Mora, Aquille spomenuti članovi obitelji: Rubini, au-
257 tore mnogih statua u Veneciji i terrafermi, u kojima su, kao svi manirističi, mogli tek tu i tamo da pronađu neku delikatnu liniju. Značajniji je po svom opsegu vicentinac

CAMILO MARIANI (1556.- 1611.) ,

arhitekt, slikar i kipar, sljedbenik Vittorie, koji je rano prešao u Rim i u rimskim crkvama dao mnoga djela tipič-

na za ovo razdoblje visokog 16.vijeka prije baroka. Baroku se već osjetljivo približuju brončani brončani anđeli iz oltara kap.Paoline u S.M.Maggiore u Rimu.

Ali barok, latentan u cijeloj venecijanskoj skulpturi 16.vijeka, u samoj Veneciji, na kraju vijeka je provalio osobito odlučno u slikovitosti brončanih radova kipara

NICOLO ROCCATAGLIATA,

koji je došao iz Genove i radio mnoge kandelabre i osta-
317-320 le dekorativne radove sa Giambologninim uplivima, koje je sa sobom donio. Veliki reljef iz sakristije S.Moisè u V. daje nam dojam o toj očitoj baroknoj tendenci.

4. Lombardska skulptura u 16. vijeku

stoji također u znaku dvorske "socijalne narudžbe". Sličan Celliniu u Sr.Italiji je

LEONE LEONI (1509.- 1590.),

autor mnogih medalja. Za španjolski dvor izradio je
334-341 niz statua i poslao u Španiju, kamo je otišao i njegov sin

POMPEO LEONI

Njegove mnoge klečeće statue oblikovale su upravo na
358-367 tipičan način svu pompoznu zakonitost ove dvorske narudžbe. Ne može se osporiti njegovim likovima često put ne samo oštru dinastičku, nego i individualnu karakteristiku.

Mnoštvo skulptora radi u to doba u Certosi di Pavia i na Kat.u Milanu, gdje je Pellegrino Tibaldi radio nacrte za
403-419 mnoge reljefe dok se od skulptora ističe Brambilla mlađi. Ali najveće značenje ima za širenje lombardske škole obitelj della Porta. Gian Giacomo je sa sinom

GUGLIELMON DELLA PORTA (+ 1 77.) ,

otišao iz Milana u Genovu, gdje su ostavili mnogo dje-
31
444-452 la lombardske dekoracije i nezgrapnog pučkog realizma u figurama. Došavši u Rim, Guglielmo potpuno pada pod upliv Michelangela. Njegovo remek djelo je grobni spomenik Pavla III. u apsidi Sv.Petra sa alegoričnom likovima Pravde i Razboritosti, postavljenim na način Michelangela, sa vanrednim realističkim likom pape, koji je jedna od najboljih brončanih statua 16.vijeka. Gian Giacomo, otac, također je u Rimu razvio veliku aktivnost, kao i neki ostali članovi porodice.

Rim je uopće bio u to doba protureformacije atraktivna
475-477 snaga koja je privlačila i ostale lombardane, tako Ambrogia Buonvicina, kojeg na reljef sa Pobjedom Klementa VII. u kap. Paolini u Rimu, daje klasičan primjer te hladne narativne-dekorativne umjetnosti kasnog cinquecenta. Ili oni mnogobrojni

"maestri comacini", koji su još uvijek podržavali tradiciju comacinskih klešara. Od njih istakao se osobito Stefano Maderno (1576.- 1636.) koji po svom radu i životu zahvaća du-
Vent. 497 boko u seicento, a postigao je veliku popularnost svojom statuom Sv.Cecilije iz S.Cecilia in Trastevere, uglađenom i sladunjavom u tom religioznom pietizmu.

U Rimu je protureformacija, u zamahu gradnja i obnova crkava, zaposlila ogromno mnoštvo tih stranih majstora, od kojih ni jedan nije mogao da nadiđe svojim talentom tu pli-
516 tku društvenu narudžbu kat.crkve. Monument vojv.di Cleves u S.Maria dell' Anima u Rimu, od Nicolo Pippi iz Arrasa i Egidia della Riviera, daje nam primjer takvih spomenika, kojima su prekrivene rimske crkve. Iznad svih tih stranaca diže se

NICOLA CORDIER (1567.- ?),

524-548 Iz Lotaringije, od koga ćemo u S.Maria sopra Minerva
526 pokazati grob Aldobrandini, kao primjer predbaroknog rješenja, sa likom Razboritosti isklesanom u nekom posebnom manirizmu oblih forma. Ali ogromno mnoštvo bista i spomenika, koje je Cordier ostavio u Rimu, niti iz daleka ne dosiže delikatnu ljepotu tog ženskog lika.

5. Toskanska skulptura krajem 16. vijeka

GIAMBOLOGNA (1524.- 1608.) - flamanac - talijan, Ripor Duea

Jean de Boulogne iz Douai-a je nakon studija u Antwerpenu došao oko 1551. u Rim, a 1553. u Firenzu, gdje stupa u službu Franceska de Medici. Dvorski portreti, dekorativni radovi po vrtovima i statuete postaju nužno njegova tematika, kao i svih skulptora druge polovine 16.vijeka u Firenzi.

Vent.X/3,569 Neptunova fontana u Bologni je primjer takve dekorativ-
574 ne plastike. Ili, još bolje, ona Venera na vrhu fontane u Villa reale della Petraia, tako manirirana u svojim neklasič-
585 nim oblicima. Kasnije je evoluirao Giambologna prema klasičnom idealu, kao u statueti Bachusa iz Cambridgea ili 1574.u Merkuru iz Bargelja. Mnoge statue i fontane iz medicejskih
583 Giardina Boboli daju nam klasične primjere bizarne fantazi-
610 je kojom je Giambologna znao da zadovolji ukus svojih gospodara. Zakonitost, koja je uslovila aristokratsku eleganciu Parmigianinovih likova, djeluje i kod Giambologne, dok u Ge-
611-613 novi u pal.dell'Università radi alegorične figure Nade ili Milosrđa, kod kojih mu je međutim, već pomagao učenik Fran-
617 cavilla. Iz g.1580-1583. datira Otmica Sabinjanke iz Loggia dei Lanzi, zamišljena kao kontinuirana spiralna rotacija triju tijela, koja, sa bilo koje strane gledana, uvijek zadržavaju svoju dinamiku. Ta grupa sintetizuje u maksimalnom smislu baroknu tendencu cinquecenta i upravo zato je našla, u raznim temama, toliki odjek u baroknoj skulpturi 17.i 18.vi-
619 jeka. Svojom savršenom, a opet dinamičkom ravnotežom masa,

ta je grupa, nakon Bandinellia i Ammannatia, izgledala Firentincima doista kao najviše dostignuće umjetnosti. A radilo se ipak samo o akademskom studiju kretnje, dakle o jednom sasvim formalnom problemu. Formalizam, dakle, koji se u bas-reljefu na podnožju grupe otkriva sa svim svojim slabostima.

Vent.627-633 Takvih reljefa, akademski hladnih ali formalno besprijekornih, izradio je Giambologna mnoštvo za S.Marco u Fir. u zajednici sa Francavillom. U to doba pada izrada konjaničkog spomenika Cosima I. na Piazza della Signoria sa praznom reprezentativnošću, koja ne može da nadomjesti niti izdaleka snagu
635 - 638 i unutrašnju dinamiku Gattamelate ili Colleona. Reljefi na postamentu su posljednji odbljesci Ghibertijeve slikovitosti u firentinskoj renesansi.

Na samom kraju stoljeća isklesao je Giambologna grupu
639 Herkula i Kentaura (Loggia dei Lanzi) opet kao studiju pokre-
644-646 ta. Venturi je sklon da mu u zamisli i rukovođenju izvedbom pripiše i troja vrata kat.u Pizi. Ta vrata su, međutim, djelo ruku njegovih učenika: Tacco, Francavilla i dr.

Razvoj Giovanni da Bologne ide od flamanškog realizma k firentinskoj akademiji. Ali ostatak tog prvotnog realizma izdiže njegovu umjetnost uvijek nad onom ostalih manirista. Njegov je manirizam, dakle, inkoherentan, često pun unutrašnjih suprotnosti. Osnovna suprotnost bila je suprotnost između akademske plastičnosti kamenih i slikovitosti brončanih radova, koja slikovitost i jest bila stepenica prema baroku.

Njegov je najznačajniji učenik

PIETRO FRANCAVILLA (1553.- 1618.),

iz Cambraia, koji, nakon Pariza i Innsbrucka, počima 1572. u Firenzi rad sa Giambolognom.

Pored Giambologninih statua u genoveškom Univerzitetu
690,691,692 tri njegove mogu se prepoznati po tvrdoći kretnje i modelacije i šabloni lica. Iste karakteristike razlikuju i mnogi njegovi reljefi iz Genove, Firenze (S.Marco) i Jeruzalima, koji
708-716 općenito imaju više volumena, nego li učiteljevi. A to isto važi i za njegove reljefe na pizanskim vratima. G.1601. otišao je u Francusku Henriku IV.

PIETRO TACCA (1577.- 1650.) .

drugi je po umjetničkoj snazi učenik Giambologne. Crni
737-738 robovi sa monumenta Ferdinanda I. (djelo Giov.dell'Opera) su njegovo remek djelo. Rađeni su po pravim modelima i kontrastiraju svojim realizmom hladnoj arhitekturi i samom liku na vr-
737 hu spomenika. Groteskost njegovih fontana, kao one na piazzi
739-741 Annunziate u F., nadilazi i samog Giambolognu, a označuje ne-
743 sumnjivo napredovanje baroka. Njegov je i glasoviti Porcelli-
745 no sa fir.Mercato Nuovo. U Medicejskoj sakristiji A.Lorenza
754-755 raskošna pompa šarenih mramora i propisana odjeća u hermelinu i brokatu, nužno je oduzela svaku životnost statuama knezeva. Dovoljno je ovu sakristiju uporediti sa Michelangelom da se uvidi razorno djelovanje dvorske narudžbe na umjetnost

Vent. 760 cinquecenta. Treba ipak istaći da je njegov spomenik Filipa IV. u Madridu prva konjanička statua sa konjem, koji se propeo na stražnje noge, dakle prvi primjer ovog tipično baroknog motiva.

Među posljednjim slikarima fir.kasne renesanse spada
763-768 Taddeo Landini sa svojim remek djelom Fontanom delle Tartarughe u Rimu, prekrasnim ansamblom dekorativnih i kiparskih elemenata.

Samo po porijeklu pripada Firenzi otac velikog baroknog kipara

PIETRO BERNINI (1562.- 1629.) ,

koji već djelomično ulazi u barok i stvara mnoštvo djela u Napulju i Rimu. Školovan je u Rimu, izgleda kod Tempeste,
789 sarađuje sa Cacciniem u Firenzi, a na Nacherinom u Napulju.Madona iz Certose di S.Martino u Napulju pokazuje nam ga u najboljoj kvaliteti njegove prve faze. G.1606. vraća se Pietro
792,794 u Rim i radi za papu veliki reljef Assunte (S.M.Magg.) u kojoj je već barok prisutan možemo reći u potpunosti. Već u ko-
802.803 laboraciji sa sinom Lorenzom radi grupu Eneje i Anchisa iz gal.Borghese, kojoj nesumnjivo manjka zamaha i veličine, ali u radu na epidermi opaža se već senzibilnost velikog baroknog majstora, Gian Lorenza.

Među tolikim zlatarima kasnog 16.vijeka, koji su cvali u sjeni kneževskih dvorova i papinskog Rima, treba istaći zla-
825 tara Manno Fiorentino,od koga ćemo, kao primjer raskošnih zlatarskih radnji, uzeti Škrinju Farnese,iz napulj.muzeja ,vanredno djelo bogate invencije i još veće rutine. Od Andrea Gentili nalaze se u Rimu, u bazilici Sv.Petra, Križ i kandelabri,
834 na kojima dolazi do izražaja sva sigurnost jedne, velikom tradicijom bogate, umjetnosti, koja je izgubila mogućnost dubokih zahvata, ali u dekorativnom karakteru slijedi velike zahtjeve visoko kulturnih dvorskih krugova, nasljednika humanizma.

=========

C. ARHITEKTURA RENESANSE U ITALIJI

I. ARHITEKTURA RANE RENESANSE

Povijest renesanse arhitekture odvija se u istom vremenu i u istom smislu kao ostale likovne umjetnosti : od građanstva i građanske društvene funkcionalnosti prema dvorskoj reprezentaciji. Razvojni polovi, građanstvo i kneževski dvorovi, isti su. Odnos prema antici također : preuzimanje izvanjskih elemenata, koji su odgovarali adekvatnom osjećanju dviju kultura, ali sadržajnost sasvim nova i vlastita, t.j. novi prostori i novi građevni oblici kao funkcije novih društvenih oblika.

Znači li to da je ovo rano talijansko građanstvo apsolutno vezano za antikne oblike ? Ni u kom slučaju. To građanstvo, kao i svaka klasa, je historijska pojava i u svom razvoju od 11.vijeka do 15. ono se kulturno oformljavalo vrlo sporo i u velikoj retardaciji za ekonomikom i društvenim životom. Treba uzeti u obzir da su ti novi odnosi bili reducirani na komune, kao male otoke unutar feudalnih okvira. Trebalo je da prođe nekoliko stoljeća dok je u tim mikrokozmima mogla da se obrazuje takva politička i kulturna konstelacija iz koje bi izrastao novi stil.

Mi smo vidjeli govoreći o drugim likovnim vrstama kako nije slučajno da je do te kristalizacije došlo upravo u Firenzi na početku 15.vijeka.

Ta je kristalizacija novog arhitektonskog osjećanja mogla da sazrije samo u vezi sa općim razvojem građanske kulture, kulture humanizma, dakle u prvim decenijima 15.vijeka. I samo u gradu u kome se ta kultura i rađala, dakle u Firenzi. Što je predstavljala Firenza u to doba ? Jedinu veliku komunu, gdje je kultura, na građanskoj bazi,imala dovoljno mogućnosti za svoj slobodni razvoj. Sjeverni gradovi stenjali su već dugo vremena pod jarmom kneževa, Rim, bez radnog građanstva, bio je zapleten u mreže svjetske politike papa i pod apsolutnom dominacijom crkve. U Toskani, kao što nam je već poznato, završena je smjena Pise. Siene i Firenze sa hegemonijom Firenze i stvaranjem snažne države na račun ostalih ekonomsko-političkih jedinica. Dok Rim u 14.vijeku životari u barbarskim uslovima i gradi bijedne spomenike, koji su dokaz relativnosti utjecaja tradicije i razvoja stila, u Toskani cvate u to doba prekrasno gotičko graditeljstvo potisnuvši ono strujanje koje je Burckhardt ne baš sretno nazvao "protorenesansom" ali koje u svakom slučaju pokazuje kako se još od romanike vuče nit jedne uravnotežene, s antikom protkane graditeljske djelatnosti. Treba zamisliti ono bujanje arhitektonskog stvaranja u Toskani već u doba pizansko-lukeške roma-

Angeli, Roma II,160

ničke škole, započete od Bucheta u 11.vijeku sa pizanskom katedralom. Vijek 12. i 13. je vijek cvata romaničke arhitekture u Pizi, Luki, Pistoji. U 14.vijeku imamo prodor gotike sa sjevera, koji zahvaća osobito one komune, koje se upravo tada nalaze u punom cvatu, a to su Siena i Firenza. U Sieni katedrala započeta u 11.vijeku dovršava se u 14.vijeku u gotičkom stilu, što se vidi osobito na fasadi. Druga polovica tog stoljeća znači već pad ovog grada i gradnja proširene katedrale se prekida. A upravo u tom stoljeću pada početak velikih gradnji u Firenzi i to naravno u stilu gotike. Sama katedrala započeta je 1296. dakle par godina nakon donošenja demokratskog ustava. Ali većina gotičkih gradnja pada u II.polovinu 14.vijeka kampanile (1334.-1359.), Loggia dei Lanzi (1376.- 1381.) Loggia dell'Bigallo (1352.— 1358.). Vidimo, dakle, sasvim materijalno uzeto, ogroman rast vitaliteta komune upravo uoči renesanse.

Crkveno graditeljstvo uključuje pri tom, naravno, već po svojoj funkciji religioznu idejnu podlogu. Ali ni ovdje ta podloga nije sama. Njoj se u najvećoj mjeri u izvjesnim fazama pridružuje plitički momenat komunalne reprezentacije. Ponos i ugled komune diktirali su gradnju katedrale i ostalih religioznih spomenika. Svaka pobožnost stupa tu sasvim u pozadinu naprama političkom momentu. Kad su Firentinci 1294. odlučili graditi novu katedralu, oni su tu odlučili "na čast i hvalu Božju i Djevice Marije i na čast komune i puku Firenze i na ukras ovog gradu". A ta ista težnja rukovodila je i sve tirane i kneževe, koji su zamijenili staru građansku demokratsku vlast. Od prvih početaka, od krvavih gornjoitalijanskih tiranina Ezzelina, preko Visconta,Sforza, Gonzaga u Mantovi Esta u Ferrari, Montefeltra u Urbinu, Medicia u Firenzi i mnoštva manjih signora i kneževa svi su oni gradnjama izražavali svoju snagu, kao što su i crkveni dvorovi biskupa i pape. A to isto vrijedi i za palače građanskih obitelji, kojih se ekonomska snaga i kredit redovno mjerio po veličini i ljepoti obiteljske palače.

Koja je osnovna stilska oznaka renesanse u arhitekturi? Naprama visokoj religiosnoj idejnosti sredovječne arhitekture u romanici, a još više u gotici, koja je oblike otjerala u fantaziju iskorišćujući do kraja sve tehničke i naučne mogućnosti vremena, renesansna arhitektura se vraća na jednostavne primarne statičke zakone, na osnovni tektonski odnos stupa i grede. Ona je, dakle, u konstruktivnom pogledu sasvim realistička. U pogledu prostorne svrsishodnosti ona je strogo funkcionalna t.j.slijedi strogo zakone, koje diktiraju društvene potrebe vremena način stanovanja, upravljanja državom i.t.d. Ali ona, naravno, ne ostaje kod čisto funkcionalnog oblikovanja prostora; ona to oblikovanje zasićava u najvišoj mjeri idejnošću klase koja ju stvara, to jest: humanizmom. Prožeti djelo idejnošću humanizma značilo je: dati osnovnim konstruktivnim formama karakter kulture, koja je mladom građanstvu služila kao ugled, dakle antikne kulture i ujedno : učiniti arhitekrutu ljudskom t.j. prilagoditi je obliku, veličini i osjećanju nove ljepote, koja se javlja u to doba.

To je u stvari humanizacija arhitekture.

To zasićenje idejnošću humanizma moglo se u tom času izraziti samo na jedan način : ukrasom antiknim dekorativnim elementima. U tome leži smisao i ogroman ideološki značaj antikne dekoracije naprama fantastičnoj dekoraciji gotike i tako reći, metafizičkoj konstruktivnosti gotike.

Što,dakle izlazi iz toga ? Izlazi da je renesansa, kao jedna od najvećih arhitektonskih perioda u razvoju umjetnosti, smatrala da je arhitektura ne samo oblikovanje prostora, nego i oblikovanje samih konstruktivnih elemenata kao takvih. To novo oblikovanje konstruktivnih elemenata išlo je od jednostavnog pokrivanja dekoracijom do plastičnog "modeliranja" oblika kod Michelangela.

ODNOS PREMA ANTICI

Mi smo taj odnos označili već tvrdnjom o humanizmu kao idejnosti renesansne arhitekture, sa kojom je ona programatski nastupala protiv fantastičnosti i metafizičnosti gotičke arhitekture. Veliko značenje renesanse je u tome što je ona znala i mogla sa tim historijskim elementima sretno spojiti društvenu funkcionalnost,provesti, dakle, potpunu humanizaciju arhitekture. Jedinstvo prostora i ornamenta ostvareno je u harmoničnom jedinstvu.

Radi se, dakle o preradbi arhitektonskog sistema antike, u potpuno novom smislu i pod potpuno drugačijim društvenim uslovima. I zaista, o nekom izravnom tektonskom konstruktivnom uplivu antike na sam početak renesanse teško se može govoriti. Ti počeci nisu nastali u Rimu, gdje je bilo toliko antiknih ruševina, nego upravo u Firenzi, gdje su oni bili vrlo oskudni. Isto tako izgleda da je plod fantazije ono navodno prvo putovanje Bruneleschia i Donatella u Rim već 1402.g. Ukoliko se ono i može pretpostaviti, očito je da oni nisu antiku gledali očima konstruktora i inženjera, kako se to vidi i iz prvih djela Bruneleschia, kao i iz nečistih vijenaca i profila. Čiste forme nalazimo tek u kasnim djelima. Postojalo je, dakle, traženje i rješavanje arhitektonskih zadataka iznutra, a dekorativni oblici postupno su se usavršavali i usklađivali.

Quattrocento, poznat sa svojih zbirki anticaglia i slavnih sabirača, nije prema antiknoj arhitekturi imao tako prisan odnos. Osobito ne prema grčkoj arhitekturi; dorski hramovi u Selinuntu, Pestumu, Agrigentu bili su nepoznati, a rimske ruševine ležale su zapuštene. One su čak upravo vandalski bivale uništavane od papa koji su bili ljubitelji antike i umjetnosti (od Martina V. do Leona X.). Čak Sikso V. dao je opljačkati Nervin forum radi dobijanja materijala za nove gradnje. Koloseum je bio pravi kamenolom.

Ali novo strujanje, ukotvljeno u Firenzi, ipak je krčilo put i arhitektonski su oblici oblačili sve čišće antikno ruho. Mora se svakako prihvatiti da su i Bruneleschi i Donatello bili u Rimu već prvih decenija 15.vijeka. G.1434. u Rimu boravi Alberti, Filarete 1431. i 1447., zatim su bili u

Rimu B.Rossellino, Francesco di Giorgio, D.Ghirlandajo. U drugoj polovini vijeka proces se ubrzava i produbljuje: Cronaca, G.; da Sangallo (1465.) i t.d. Sam veliki arhitekt-teoretičar Augustovskog doba, Vitruvius Pollio, bio je u 15.vijeku slabo iskorištavan i poštovan, i to naravno ne samo radi lošeg teksta i pomanjkanja teorija o svodu, kako to hoće J.Burckhardt. Razlozi su upravo ona razlika u konstruktivnim zadacima i prostornim zahtjevima između antike i renesanse. Nakon Albertia, koji preko Vitruvija olako prelazi, bavio se njime najprije veliki sienski arhitekt Francesco di Giorgio. Ali upravo on je našao potrebno da na slijedeći način formulira misao, koja je karakteristična za cijelu renesansnu arhitekturu: pravila arhitekture, veli, uzeo je iz antiknih graditelja, ali kompozicije su njegove vlastite. Burckhardt kaže u vezi sa time: Renesansa je antiku tretirala uvijek samo kao
Burckhardt, 31 izražajno sredstvo za svoje arhitektonske ideje.

Ali stvaralački karakter renesanse očitovao se ne samo u oblikovanju novih prostornih funkcija, nego u transformiranju ornamentalnih i tektonsko dekorativnih oblika antike. Dovoljno je pogledati kako su antikni redovi u renesansi doživjeli transformiranje i obogaćivanje u uvijek novim varijacijama.

Lübke I, 162 Tako quattrocento uzima uvijek korintski kapitel, naravno prema antiknom. Sasvim je razumljivo da čisti grčki uzori
359,360 ne dolaze u obzir. Rimsko-korintski i rimsko-kompozitski primjenjivani su u 15.vijeku u skraćenoj formi, više arhitekton-
Willich 1, 2 ski, a manje dekorativno. Treći niz akantusovih listova nestaje, kao u Pazzi-kapeli, a i kompozitski se pojednostavljuje, kao u S.S.Apostoli. A ima i cijelo mnoštvo varijanata i slo-
Lübke, 155 bodnih obrada. Jonski kapitel antikne arhitekture mijenja se
Burckh. 18 također. Već kod Bruneleschia, na pr. u klaustru S.Croce, jonski kapitel na kaneliranom hypotrachelionu dobija list, koji se preko volute spušta prema dolje. A već 1440. Firenza obli-
20 kuje svoje kapitele sasvim slobodno, nastaju lijepi primjerci sa delfinima i ostalim fantazijama. Tek kasnije oko 1500. javlja se opet stroga antikna forma. Dorski kapitel, u stvari
Lübke, 150 arhajski kapitel antike, tek je u 16.vijeku došao uz ostale redove ozbiljnije u upotrebu. Općenito rečeno, ni Bruneleschi ni bilo koji drugi arhitekt rane renesanse nije osjetio, a niti mogao osjetiti pravi smisao rimske arhitekture, uprkos obilaska Rima, iskapanja i mjerenja.

ODNOS PREMA BIZANTU

Willich, 11 Uprkos toga što su postojale uže trgovačke veze sa Bizantom upliv ovoga ostao je reduciran na male sektore (Venecija, Padova). Religiozna sredovječna arhitektura ovog tipično sredovječnog carstva nije bila bliza duhu renesanse. A ipak su izvjesni arhitektonski principi svojstveni Bizantu bili prihvaćeni u renesansi. Jednostavnost prostora (naprama maštovitosti prostornog ritma u gotici), i u vezi s tim jednostavnost tlorisa, tražili su i omogućili promjenu sistema pokrivanja. Kupola, svojstvena bizantinskoj arhitekturi, postaje osnovni konstruktivni princip već u početku. Rebra, koja se ukrštavaju nestaju zauvijek, umjesto njih javljaju se

polukružni svodovi, a često i t.zv. kuglasti svod (Kugelge-
Willich, 13 wölbe, Die böhmische Kappe") kojeg je Bizant rado upotreblja-
Burckh. 138 vao osobito u trijemovima. S.Lorenzo u Firenzi preuzima uz mnoge druga građevine taj način pokrivanja. Sama kupola dizana je na bizantinski način iznad pandantiva. Potreba osvjetljenja prostora dovela je do potrebe gradnje kupole sa rebrima, i već Bruneleschi je taj sistem primjenio na klasičan način već u sakristiji S.Lorenza u Pazzi-kapeli Rippen-Kupol).

Problem tog afiniteta sa orijentalnim načinom zatvaranja prostora može se riješiti i približenjem koje su se istočna i zapadna crkva u to doba razvele uslijed turskog pritiska. Nije za to niti potrebno sačekati g.1439. kad je Ivan VIII Paleolog stigao na kongres u Firenzu. U Veneciji i u Padovi
87 postojala su odavno bizantinska prostorna rješenje. Sama pojava Pazzi-kapele i afinitet njenog tlorisa sa kupolom u sre-
Willich, 13 dini sa nekim orijentalnim koncepcijama govori o srodnosti, koja je nastala na osnovu iste funkcionalnosti.

ODNOS PREMA GOTICI

izlazi iz različnosti tradicije antike koja nije nikad
Burckh. 6 utrnula u Italiji, na primjer: baptiserij u Pisi i Firenzi Ali djelovala je tu, kao što smo vidjeli i blizina Orijenta. Kupole na kat. u Pisi i u Sieni pokazuju koliko se veliko crkveno graditeljstvo Italije odvajalo upravo sa tim naglašavanjem centralnog dijela. Firenza je već u Arnolfovom, kao i u Giovanni Ghinievom projektu (1367.) bila koncipirala daleko veću kupolu koja bi obuhvatila 3 broda.

Ta je gradnja bila dovršena tek 1434. od Bruneleschа.
Willich, 10 Tip dvostruke kupole i njene dimenzije bile su već tada predviđeni, znači da glasovita ta kupola još ne ulazi u područje renesanse.

Problem i rješenje sd doista sasvim gotički. Antika, čak niti sa Panteonom, koji je visok 43 m, a kupola leži na 6 m debelom prstenu (zidu), nisu ovdje mogle mnogo pomoći. Kupola S.M. del Fiore visoka je 89 m, a leži na visokim tankim potpornjima. Uzor treba rade tražiti u kupoli Baptisterija, a Bruneleschi je i rebra sakrio u unutrašnjost dvostrukog sloja. Postići strahovitu monumentalnost izvana i iznutra to je bila idejna zadaća koju je trebalo konstruktivno riješiti. Bruneleschi je usred renesanse savršio jedan komunalni zadatak, koji je bio zaostao iz Sr.Vijeka. Samo Firenza mogla se sa svojom moći u to doba još na to odvažiti. Bologna sa svojim još većim rasponom (iz 1390.) doživjela je neuspjeh, a u 16.vijeku Rim je morao održati primat. Što se sa Michelangelom i zbilo.

1. "Protorenesansa"

Naziv, koji je naravno pogrešan, uveo je Burckhardt.
Radi se u stvari o kontinuitetu antiknih oblika od ranokr-
šćanske arhitekture do prodora gotike u Italiju. Dovoljno je
Burckhardt,2 pogledati pizanske fasade, neke radove Kozmata u Rimu, ili
trijemove pred basilikama.

Willich, 6 U Firenzi imamo unutrašnju arhitekturu S.Apostoli sa
arhivoltima između korintskih kolumna iz XI.vijeka, ali mno-
go važniji u toj antičkoj tradiciji je

Burckhardt,6 BAPTISTERIJ S.GIOVANNI ,

Willich, 4 kojeg izgradnja mora da je započela oko 1150.g. Iz kra-
ja tog vijeka je unutrašnja dekoracija ,dok izvanjska potječe
iz početka 13.vijeka. Iznutra to je čudna mješavina klasike
u donjem dijelu sa orijentalnom kupolom i srednjovječnim mozai-
cima na njoj. Izvana je hladna geometrizacija jedva ublažena
polihromijom. Nalazimo se oko 1300.g. t.j. u doba Giotta i
Dantea. Težnja Firenze ka klasici očita je. A drugi sjajan
primjer te klasične struje u firentinskoj romanici prije
prodora gotike je

S.MINIATO AL MONTE,

koji se sa svojom prekrasnom inkrustacijom fasade di-
7,8 že iznad grada. Unutrašnjost ove prastare crkve sa arhivolti-
ma dovršena je 1062, Fasada je s kraja 11.vijeka, prema Burck-
hardtu.

Dovoljno je pogledati neke detalje, kao kolumnu sa lu-
5 kom pokraj pilastra sa vijencem, čega nema u antici, pa da
14 se utvrdi kod Brunelleschia izravni utjecaj ove romaničke ar-
hitekture na razvoj i početak renesanse u Firenzi.

2. Filippo Brunelleschi (1377.- 1446.)

je legendarni stvaralac renesansne arhitekture, koji bi
prema Manetti-u i Vasariu bio sam inicirao oblike i duh
gradnje cijele renesanse. Naravno, to je samo djelomična isti-
na, koju su njegovi biografi preuveličali. Isto tako je sa-
svim nesiguran njegov prvi boravak u Rimu 1403. Svakako je
sigurno da je njegov razvoj kao arhitekta bio uslovljen ne-
uspjehom u natječaju za vrata baptisterija, a Manetti izvje-
štava o njegovom studiju perspektive: spominje perspektivnu
45 "sliku Baptisterija" slikanu iz katedrale, kroz vrata. Osim
toga naslućuje se i sudjelovanje Brunelleschovo na nekim re-
ljefima njegova prijatelja Donatella.

Willich, 16 . Kao njegovo prvo djelo (nesigurne atribucije) računa se pal.Busini, koji svojim lijepim razmjerima dvorišta i tipičnim arkadama doista ulazi u krug Bruneleschova najranijeg stila.

10 Ali sigurno datirano prvo njegovo djelo jest gradnja kupole katedrale. Nakon dugih konkursa, priprema i diskusija, koje pokazuju masovnost tadanje umjetnosti, rad je započeo 1420. i to bez skela. To tehničko čudo dokazao je Brunelescni modelima, ali tek tokom gradnje uvjerili su se Firentinci u mogućnost takve izvedbe, te od 1426. on sam stvarno rukovodi poslom, dok su mu Ghiberti i cehovski majstor Battista d'Antonio samo formalno dodijeljeni. Oni su uostalom istupili sasvim oko 1432. God.1436. katedrala je posvećena, premda su se mramorni radovi zavukli do u 16.stoljeće. Fasada je dovršena tek u 19.vijeku.

Istovremeno nastaje Ospedale degli Inocenti od 1421.g.
Burckh., 239 sa karakterističnim širokim trijemom, koji zatvara jednu
Willich, 19 stranu prekrasnog trga sv.Annunziate. Trijem, koji počiva na stubištu, flankiran je pobočnim lukovima, koji su opet omeđeni pilastrima. Cijelo rješenje je sasvim neantikno, što pokazuje neovisnost renesansne arhitekture od antike. Strogost, jasno ,da opet je teganca čitave konstrukcije pokazuju arhitekta u punoj sigurnosti njegova umijeća.

zadaće su se gomilale sve više;tako sakristija crkve
21 S.Lorenzo, koja je crkva tek mnogo kasnije dovršena, ali u zamisli je apsolutno njegova. U sakristiji prevodi Brunelleschi kvadrat tlorisa sa pandantivima u kupolu i to prvi put u rebrastu kupolu sa 12 okruglih prozora. U detaljima i u dekoriranju (sa šarenim Donatellovim medaljonima, na pr.) osjeća se još srednji vijek. Značajan je glavni zid sa kapelom i
Lübke, 3 koncentričnim lukom iznad ulaza - motiv tipično Brunelescov. Ali nesigurnost u profiliranju, koje zaostaje za Ghibertijevim sa prvih vrata baptisterija (1525.), dokazuje kako se Bruneleschia ne može samog smatrati isključivim inicijatorom renesansne arhitekture, i kako je upravo u tom času novo osjećanje nezadrživom snagom sazrijevalo u krilu firentinskog humanizma. Ukotvljenost u neposrednu firentinsku tradiciju t. zv. "protorenesanse" je očita, te jedva da se mogu zapaziti
Willich 20 izravni dodiri s antikom.

23
Burckh. 138 U samoj crkvi Sv.Lorenza razvoj stila dosegao je daleko zreliji stadij. Oko središnjeg kvadrata tlorisa postavljen je latinski križ, kome dugi krak obuhvaća 4 kvadrata. U oblikovanju prostora očita je, dakle, bazilikalna forma, koja
139 uskrisuje nakon toliko vremena, ali prostor je širi i prozračniji sa visokom kapolom na križanju transepta i sa kappen-kupolicama u pokrajnim ladama. Sa kockama iznad kapitela arhitekt je dobio vitkost i lakoću čitave konstrukcije. Lijepa ali diskretna dekoracija značajna je za klasični stil Bruneleschia.

87 Nesto kasnije od ovih ranih djela, oko 1530., započeo
Willich,tb.II je Bruneleschi remek djelo svoje zrele faze: kapelu Pazzi u dvorištu crkve S.Croce. Srodnost tlorisa sa nekim istočnim koncepcijama je očita, ali lak i produhovljen prostor unutra je sasvim renesansni, klasičan. Trijem polazi zapravo od sta-

rokršćanskog narthexa sa klasično raščlanjenom atikom iznad
arhitrava, koja je prekinuta lukom. U unutrašnjosti kupola,
koja sliči na sakristiju S.Lorenza, lebdi iznad pačetvorine
Willich, 27 nošena sa strane sa dva visoka luka, dajući dojam vanredne
28 lakoće. Tendenca prema prostoru grčkog križa očita je, ali
još sasvim nerazvijena. Lakoća prostora pojačana je klasično
raščlanjenim zidozima i prozirnošću fajanskih reljefa. Cio
ansambl sa svojom profinjenom quattrocentističnom dekoracijom
djeluje apsolutnom izvornošću oblika i strogošću stila
kao majstorsko djelo rane renesanse.

29 Nedovršeno je ostalo jedno drugo djelo tog perioda .
Burckh., 86 S.Maria degli Angeli, u kojoj je već strogo provedena centralna
gradnja. Iznutra osmerokutni tloris prelazi iz vana
u šestnaestorokut, tvoreći vijenac od 10 kapela. Sasvim nova
koncepcija, bez oslona na bilo koji uzor antike i Sr.vijeka
pokazuje nam svu kreativnu fantaziju rođenog arhitekta.
Izgradnja prostora sačuvana je tek u kopijama Bruneleschieve
skice, te ovo djelo nije ni moglo imati odjeka u kasnijim
gradnjama sve do Michelangela.

Ali potpunu zrelost Bruneleschjeva stila pokazuje cr-
Willich, 30 kva S.Spirito. Na istoj prostornoj koncepciji provodi arhi-
31 tekt još strožije oblik trobrodne bazilike. Ali od S.Lorenza
konzekvence su dosljedno povučena, čak i transept i kor
prešli su na sistem triju lađa, tako da se dobija slikovit
efekat niza kolumna unaokolo središnjeg prostora. Sklad i
lakoća gradnje je zapanjujuća. Premda je započeta već 1433.,
tek Bruneleschiev učenik Manetti je postavio stupove, a posveta
je izvršena 1482. Nažalost, kao ni katedrala i S.Lorenzo,
nije ni S.Spirito našao arhitekta koji bi riješio problem
renesansne fasade. Iz samog tipa bazilika bilo je teško
izvesti funkcionalno pročelje, kojim problemom će se kasnije
toliko hrvati Alberti, pa i Michelangelo.

32 Iz posljednjih godina njegova života su zamisli nekih
vanjskih dijelova kupole S.M.del Fiore. Tako Lanterna, za koju
je dobio natječaj 1436 .ali je građena nakon njegove smrti.
Ona leži na osam rebara kupole u svoj graciji svoje suverene
ljepote i prekrasnog klesarskog rada koji pokazuje rutinu
klesara oko polovine stoljeća. Bruneleschiu pripadaju
i 4 polukružne prigradnje uz podnožje kupole kojih je zadatak
jedino estetski; da ispune prostor i izgradi logični
33 rast građevnog tijela. Vidimo, dakle, kako je već prvi veliki
arhitekt novog doba odstupao od stroge i šematske funkcionalnosti.
I sami dekorativni elementi, koji se sastoje od antiknih
konstruktivnih elemenata, pokazuju apsolutnu stvaralačku
slobodu i nezavisnost arhitekta od antikne arhitekture
i njenih konstruktivnih zakona.

Na osnovu vijesti Annonima Gaddiano preuzeo je i Vasari
mišljenje da je Bruneleschi autor pal.Pitti, ali njegove
forme zaista nemaju ništa zajedničko sa Bruneleschievim stilom
prve polovine vijeka. Postoji i sumnja da li je Bruneleschi
34 radio palaču za obitelj Pazzi; pal.Pazzi-Quaratesi
započet je nakon njegove smrti (Geymüller pomišlja na Benedetta
da Majano). Prizemlju iz 14.vijeka nadodani su spratovi,
koji ukazuju na doba oko 1460.

Premda se ne može dokazati izravni učenički odnos, sva generacija oko polovine stoljeća zavisi od Bruneleschia, a skoro svi dolaze od skulpture. Svi oni oblikuju plastično prostore.

Jedini direktni učenik je A.Maneti, koji je nastavio sva učiteljeva nedovršena djela. Možda Buggianu pripada Madonna a pié di piazza u Pescii, ali najznačajnije djelo Bruneleschieve škole je Badia di Fiesole, možda započeta već 1441. Plitki lukovi znače već odvajanje od Bruneleschia.

Willich, 38

3. Arhitektura skulptora

je djelo svestrano obdarenih likovnih umjetnika quattrocenta, a uslovljena je onim jedinstvom prostornog i plastičnog osjećanja, koje je značajno za sva umjetnički zaista stvaralačka razdoblja.



Među njima Donatello pokazuje u arhitekturi potpunu slo-
40 bodu od svih pravila i shema te je u tome sasvim protivan svom prijatelju Bruneleschiu. Njegovo sudjelovanje u tolikim oltarima, propovjedaonicama i sl.,rađenim u zajednici sa Michelozzom, teško je odrediti. Sasvim je još vezan gotskim osjećanjem grob Ivana XXIII u firentinskom Baptisteriju, ali uprkos tog prelaznog značaja ipak je to prvi renesansni grob u Toscani. Okvir, koji ovdje manjka, imamo već 1425. u čisto renesans-
41 nom duhu proveden u niši na Or.S.Michele, a nakon toga daju o-
tb.IV/a. ba majstora majstorsko djelo u vanjskoj propovjedaonici katedrale u Pratu. Sami funkcionalni elementi srasli su potpuno sa dekorativnom ulogom drugih.

Gotičko preraštavanje funkcionalnih dijelova u orname-
IV/b. nat jedva da igdje bolje dolazi do izraza, nego li u Propovjedaonici Benedetta da Majana u S.Croce. Cijelo djelo kao da ignorira pravila renesansne arhitekture i djeluje tek kao nosilac dekorativnog ukrasa.

42 G.1433. završio je Donatello svoju Tribinu za pjevače u kat.,sada u muzeju katedrale, savršeno i sasvim novo djelo quattrocenta, sa neposrednim realizmom u frizu djećaka, a sa apsolutnom nezavisnošću od antike, kao i od Sr.vijeka (osim pojedinih elemenata u arhitekturi). Ta nezavisna kreativnost Donatellova nije bila shvaćena ni oponašana od savremenika, premda se opetovano manifestirala u Donatellovu stvaranju,osobito u Navještenju iz S.Croce. Nema ni jednog antiknog elementa koji nije maštovito izmijenjen na ovom djelu, nastalom nakon boravka u Rimu, djelu koje stoji sasvim u suprotnosti sa strogim stilom Bruneleschia. Prototip zrelog renesansnog
44 groba quattrocenta je Grob Lionarda Bruni u S.Croce od B.Ros-
sellina, nastao oko 1450.,po čijem je uzoru nastao i Deside-
Burckh. 268 ria da Settiniana: Grob Marsupini na istom mjestu, sa prekrasnom dekoracijom sarkofaga. Bez te arhitektonske strogosti i sa složenim nagomilavanjem arhitektonskih i dekorativnih ele-
279 menata, izradio je A.Rossellino drugi tip Grob kardinala portugalskog u S.Miniato. Prema tim je uzorima nastalo mnoštvo

varijanata po cijeloj Italiji. Ali zanimljivo je da se ta de-
korativna arhitektura firentinskih skulptora ograničila u Fi-
renzi na manje objekte, dok je monumentalna arhitektura išla
smjerom stroge škole Bruneleschia. Vidjet ćemo da to nije u-
vijek bio slučaj u Sjevernoj Italiji.

MICHIELOZZO DI BARTOLOMMEO (1396.- 1472.),

zapravo skulptor, uč.Ghibertia i dugogodišnji saradnik
Donatella, dobio je od Cosima nakon njegova povratka iz pro-
gonstva 1434. mnoštvo zadataka i posvetio se sasvim arhitek-
Willich, 49 turi. VILLA CAREGGI pokazuje još čistoću eksterieura toskan-
skih seoskih dvorova, ali prekrasna loggia na jednom krilu
51 sasvim je renesansna. Njegovi trijemovi po klaustrima, kao u
S.Marcu u F., imaju plitke lukove i krstate svodove sa razli-
ku od Brüneleschia. Naprotiv savršenu elegancu pravilnih lu-
kova pokazuje trijem Annunziate.

Drugi klaustar u S.Croce od nepoznatog arhitekta ima
53 lakoću Brunelleschieva Ospedale degli Innocenti, ali je od-
nos interkolumnia: kolumna = 1 1/2 : 1. - Taj tip varira ci-
jelo 15.stoljeće.

Po tom tipu grade se klaustri u Toskani do u cinquecen-
54 to. Jedan od najvećih je svakako Certosa in Val d'Ema, građe-
na od nepoznatog arhitekta i koja kao da u najvišem stepenu
utjelovljuje svu harmoničnu i smirenu ljepotu ovih samostan-
skih dvorišta.

Ali Michelozzo je tek u tipu palače (u tragu pal.Busi-
16 ni od Bruneleschia) dao svoje remek djelo, koje je sa unutra-
55 šnjom konstrukcijom oko dvorišta i vanjskom dvospratnom fasa-
dom potpuno prekinulo sa trecentističkom toskanskom palačom.

56 Palača Minerbetti u F. pokazuje nam tip takve trosprat-
ne sredovječne zgrade sa asimetrično postavljenim portalom i
bez unutrašnjeg dvorišta. Posljednji tip firentinske palače
krajem 14. vijeka pokazuje nam pal.Davanzati.

57,58 Fasada pal.Medici od Michelozza (poč.1444.) je svakako
remek-djelo rane renesanse sa novim oblikom prozora i strše-
ćim vijencem. Ipak se ne može reći da je arhitekt riješio
sretno taj problem: vijenac pritište teško na niski gornji
85 sprat, problem kojeg nije riješio ni Alberti u pal.Rucellai.
68,69 U nekim sienskim renesansnim zgradama, Spannocchi i Piccolo-
20 mini, problem vijenaca je mnogo harmoničnije obrađen, ali sa-
vršeno ga je riješio tek Cronaca u pal.Strozzi. Kod Micheloz-
za značajno je olakšavanje rustike prema gore i široko otva-
Tb.III. ranje prizemlja. Ali daleko veći uspjeh bilo je vanredno
Willich, 191 rješenje unutrašnjeg dvorišta, koje odsad postaje nužni i
najvažniji elemenat firentinske palače. U unutrašnjosti mje-
59 sto gredastog stropa javlja se kasetirani, kako pokazuje ka-
pela u pal.Medici. Michelozzo s bujnom maštom rasiplje svo
svoje znanje antikne dekoracije na tim svojim vijencima i pla-
fonima.

U stilu tog Michelozzovog tipa radilo je cijelo jedno
Willich, 61 stoljeće. Sa većim ili manjim nepravilnostima nalazimo istu
zamisao u Villi Bondi kod Firenze, dok je Villa Torre del
Gallo koncipirana u sasvim strogom stilu unutrašnjeg dvori-
62 šta. Ali fasade tih palača naprotiv pokazuju mnogo veću razno-
likost, dapače možemo reći da je svaka fasada posebna indivi-
dualnost. Varira se fizionomija pročelja osobito u vijencu, u
64 rustici, u dekoru "sgrafita" kao na pal. Lenzi-Pisani. Prozo-
ri se proifliraju ili se organski uokviruju kamenim blokovi-
ma. Uprave razlika palače Lenzi-Pisani i istovremene, ali
63 mnogo više "arhaične" palače Antinori, pokazuje nam svu slobo-
du, invenciju i slobodnu fantaziju firentinskih arhitekata.
Izuzevši pal. Gondi i Strozzi od Giuliana da Sangalla, firen-
tinska palača krajem stoljeća otvara gornji sprat u loggiu
te je pokriva lakom ispruženom strehom, kao što to najbolje
Burckh. 28 vidimo u pal. Guadagni. Te krovne loggie grade se i u Firenzi
samo do polovine 16. vijeka.

Širenje firentinskog stila Italijom išlo je relativno
sporo. Grobovi Donatella i Michelozza (u Napulju na pr.) ni-
su mogli odlučnije utjecati na arhitekturu, kao ni Donatellov
rad u Padovi. Jedino je duži boravak Michelozza i Filareta
u Milanu uredio stvaranjem novog renesansnog žarišta. Michе-
65 lozzo je 1456. počeo u Milanu da radi Banco Mediceo. Sačuva-
ni crtež fasade pokazuje svu nedosljednost ove prelazne arhi-
tekture između gotike i renesanse, sa velikim drvenim vijen-
cem, girlandama, gotičkim prozorima uokvirenim terakotom.
Strože je bilo dvorište sa trokatnim arkadama i kasetirani
strop unutra, tako da je zgrada ipak izvršila velik upliv na
razvoj lombardske arhitekture.

66 Mnogo slobodnije, ali i čišće renesansno djelo je Por-
tinari kapela, poč. 1462., u kojoj primjenjuje Brunelleschiev
prostor iz sakristije S. Lorenza. Izvana se javlja poligonal-
ni tambur sa pilastrima iz pečene zemlje i sa fijalama, koje
rastu u uglovima iz ugaonih stupova. Tako je sa ovim osobito
naglašenim tamburom vanjska konstrukcija dobila neobičnu ži-
vost i slikovitost. Ali unutrašnjost je šarolikošću i sitni-
čavošću dekoracije izgubila čistoću firentinskih prostora.
Ono što je značajno za lombardiski način, javlja se, dakle,
ovdje i kod jednog rođenog Firentinca.

Portinari kapela označava prenos firentinske central-
ne arhitektonske zamisli u Lombardiju, gdje će ona biti da-
lje razgrađena, a onda sa Bramanteom, prenijeta na kraju vi-
jeka natrag u sred. Italiju, u Rim.

67 Zagonetna je pojava u Castiglione d'Olona, dakle, u za-
bačenom kraju Lombardije, jedne male crkve između 1430.-1440.,
t.j. Chiesa della Villa. Izvjesne nespretnosti, te osobitost
kolumna oko tambura, ne mogu sakriti firentinsko porije-
klo prostora i dekora. Ne treba zaboraviti da je Masolino u
tom gradiću radio već 1426. Ali ne samo u konstrukcijnim
oblicima, nego osobito u dekoraciji djelovala je Lombardija

Burckh. 274 kao rasadište renesanse. T.zv. "Komaski" i "bergamaski" preplavili su cijelu Italiju, a osobito Napulj i Veneciju.

Renesansni su se oblici, naravno, mnogo brže i čišće širili samom Toskanom, zaslugom obih da Majana i Rossellina. Ali uprkos čistoće stila sva ta djela pokazuju uvijek individualnu invenciju.

Willich. 68 Tako u Sieni imamo oko 1470. prvu čisto renesansnu palaču pal.Piccolomini, sa vijencem kao na medicejskoj palači, ali uzdignutim još više iznad gornjih prozora. Nagađa se da bi to moglo biti djelo B.Rossellina, koji je već 1467. radio u Sieni sa sienežaninom Ant.Federighi, autorom renesansne Loggia del Papa iz 1462.

Istovremeno sa pal.Piccolomini nastaje 1472. pal.Spannocchi od Giuliana da Majana, sa podjednakim blokovima na či-
69 tavoj fasadi, koja je sigurno dimenzionirana, a natkrita neo-
Burckh. 26 bično snažnim i naglašenim vijencem, koji je odozgo učvršćen na duhovit način nadgrađenom atikom.

Ali za stvarni procvat renesansnog graditeljstva Siena je imala krajem stoljeća isto tako malo snage kao i za ostale plastične umjetnosti.

4. Crkveno graditeljstvo Brunelleschieva smjera

Relativno profani karakter renesansne umjetnosti očituje se u arhitekturi podjednako kao i u ostalim umjetnostima. Nekad dominirajuće sakralno graditeljstvo ustupa sve više teren profanom, palače i ostali objekti preplavljuju gradove. Crkve gube mističnu prostornost gotike, a obje Bruneleschieve crkve djeluju kao uzor. Ipak stare forme na bazi nepromjenjene funkcije djeluju i dalje, te nastaje unutar crkvene arhitekture jedno latentno proturječje. Sjever, a često i Sr.Italija pribjegavaju nadsvođenju srednjeg broda, a to nužno znači ponovni dodir sa problemima gotike.

Willich: 72 Giuliano da Majano riješio je u kat. u Faenzi problem srednje lađe tako da ju je razdijelio na 4 kvadrata i pokrio s 4 velike polukugle. Drugu i sasvim sličnu da Majanovu crkvu,
73 Badia kod Arezza, započetu 1470.,preuzeo je oko polovine 16. vijeka, Vasari i pregradio sa 3 bačvasta svoda. Ali kat. u Faenzi poslužila je kao kopča sa Sjevernom Italijom i uzor bazilikalne gradnje mnogih crkava; uzimamo kao primjer S.Fran-
74 cesco u Ferrari od Biagia Rosetti 1494., a tip sa bačvastim svodom u glavnoj lađi imamo i u S.Sistu u Piacenzi od Taramellia, iz 1515.,koji je opet postao uzor mnogih sličnih grad-
75 nja.

Tip dugoljaste crkve s velikom kupolom. Za razliku od
76 dosadašnjeg tipa sa kupolom u širini glavne lađe, preuzeta je u nekim crkvama stara ideja kupole u čitavoj širini "križišta" (Vierung). Ta se zamisao vuče još od sienske katedrale;

u firentinskoj doživjela je neuspjeh slabom vezom lađe i ku-
Burckh. 84 polnog prostora; u nesvršenoj bolonješkoj crkvi S.Petronio nije bila realizirana.

Crkva u Loretu započeta je 1468. u gotičkom stilu, ali s 3 jednako visoka broda. Giuliano da Majano 1479. povisio je srednji brod, ali Giuliano da Sangallo, koji je 1500.iz-
Willich, 77 gradio kupolu, nije uspio da istu poveže sa lađama. Raspon
76 kupole je 21 m. I katedrala u Paviji započeta je u gotičkom stilu, a nastavljena od Bramanteove škole i tek u novije doba dovršena. Raspon kupole je 25 m. To su svakako najimpozantnije veličine dostignute u gradnji kupola tog vremena, koje ipak daleko zaostaju za firentinskom kupolom,koja ima 42 m.

5. Razvoj renesansnog crkvenog pročelja

Prava, vertikalno raščlanjena gotička fasada nije u Italiji nikad bila našla stvarnu funkcionalnu primjenu. Statički i horizontalni karakter sienske i orvietanske katedrale najočitije pokazuje taj nefunkcionalni odnos talijanske fasade naprama konstruktivnoj strukturi lađa.

Renesansni stil sa nužno naglašenim horizontalama još više je naglasio suprotnost pročelja i konstrukcije prostora, koji se nalazi iza njega. Tome treba pripisati neuspjeh, koji je renesansa doživjela uopće u pitanju pročelja, za koje naravno nije u antiknom graditeljstvu postojalo stvarno rješenje. Sama fasada poganskog hrama značila je nešto sasvim drugo i izvirala je iz funkcionalnosti antiknog kulta. Protorenesansa je dala fasadu u dva sprata, ali ni ona kao da nije mogla zadovoljiti jasni konstruktivni osjećaj renesansnih arhitekata i mnoge su crkve ostale sasvim bez pročelja ili su ova riješena na najprimitivniji način. Dok je renesansa u interieuru doista organski provodila organski princip, u pročelju je s mukom nastojala provesti svoja "izvedena" (Burckhardt) riješenje. To naravno ne znači da njena arhitektura uopće nije organska. Naprotiv, ona se može smatrati uzornim stilom upravo u tom jedinstvu funkcije i ornamenta, izvedenog iz nekad konstruktivnih oblika. Međutim crkveno pročelje je po svojoj idejnosti značilo najteži zadatak za renesansu i sazrijevalo je daleko sporije. Može se čak reći da je našlo svoje doista idejno rješenje tek u baroku.

Mimo rješenja Albertijevih zanimljiva su jedino rješenja malih jednobrodnih crkvica, kao što je prekrasni oratorij Ducciov Sv.Bernardino u Perugi, koji se može, međutim,
80 smatrati više skulptorskim, nego li arhitektonskim radom.Nastao 1461. u divnoj polihromiji, sastoji se zapravo iz ogromnog portala sa 2 ulaza. Prekrasni reljefi Agostina di Duccia, koji čine ovaj oratorij biserom renesansne umjetnosti,sasvim su neorganski uklopljeni u arhitektonsku koncepciju, te se može smatrati klasičnim primjerom firentinske skulptorske ar-

hitekture, kakva će uskoro preplaviti Sjevernu Italiju. Mala
crkvica S.Maria delle Nevi iz 1471. u Sieni je drugi primjer.
Burckh. 128 Fasada ove male crkvice sasvim je drugog, strogo arhitekton-
127 skog karaktera, kao i još ranija Sv.Caterina (1465.- 1474.)
u istom gradu.

Ali čim se sa male jednobrodne crkve prelazilo na tro-
brodnu, poteškoće su se pokazivale u najoštrijoj formi. U Sv.
Willich, 79 Agostinu iz Montepulciana vidimo neorgansko raščlanjenje
pročelja, koje je rađeno od nekoliko graditelja. Isto tako
Burckh. 124 Katedrala u Pienzi iz 1460. od B.Rossellina, sa pilastrima
koji prolaze i kroz zabat, a dijele pročelje na 3 dijela.Ne-
85 spretnost i nezrelost ritma očita je. Prema modelu Kat.u Pa-
viji iz 1486. vidimo kako je i u tom kasnom razdoblju problem
pročelja predstavljao skoro nerješiv problem. U Bologni imamo
125 1470. Madonna di Galiera iz pečene zemlje, sa pročeljem koje
pokazuje potpunu proizvoljnost komponovanja dekorativnih i
organskih elemenata.

6. Leon Battista Alberti
(1404.- 1472.)

Ovaj veliki arhitekt predstavlja drugu etapu u razvoju
renesansne arhitekture. Humanist, rođen u Genovi, školovan u
Padovi i Bologni, pisac mnogih književnih djela i spisa o ma-
tematici, filozofiji i umjetnosti došao je 1430. na dvor Me-
dicia. Izdao je 1435. svoje "Tri knjige o slikarstvu", koje
ga je interesovalo ponajviše sa znanstvene strane (perspekti-
va, kompozicija, nauka o boji i sl.). G.1432. je u Rimu u
službi pape, te je prvi arhitekt, koji sistematski izučava
rimske ruševine. A poznavao je naravno i Vitruvija, čiji je
Willich,83,84 manuskript oko 1415. otkrio humanist Poggio u samostanu S.
Gallenu. Na bazi Vitruvija napisao je Alberti svojih 10 knji-
ga o arhitekturi i izgradio svoj stil.

Počeo je radom tek 1446. za boravka u Riminiu, gdje mu
je Ghismondo Malatesta dao velik zadatak izgradnje S.Frances-
ca, zapravo Tempio Malatestiano. Sve je klasično na toj nedo-
vršenoj crkvi, dekor je sveden na minimum. Strogost fasade
je neuporediva, shema Augustovog luka u donjem dijelu treba-
la je gore da bude povezana sa gornjim centralnim lukom pre-
ko 2 prostrana segmenta. Medalja Mattea de Pasti upućuje nas
84 kako je to rješenje moglo biti epohalno za svu umjetnost re-
nesanse, jer upravo ovo postrano spajanje obih spratova pra-
vilo je velike poteškoće arhitektima sve do baroka. Ali ipak
ta fasada nije bila u funkcionalnoj vezi sa unutrašnjosti, a
osobito je teško zamisliti kako bi cijela zgrada i interieur
lađe bili povezani sa velikom kupolom. Gradnja je sasvim obu-
82 stavljena 1468. uslijed smrti Malatestine, tako da samo exte-
rieur još djeluje svojom sigurnom ritmizacijom.

A upravo sa početkom te gradnje planirao je Alberti za
85 firentinskog trgovca Rucellai glasovitu palaču, koja ima
86 sve osobitosti otmjene firentinske palače tog vremena. Može

se čak pretpostaviti, budući izgleda da je pal.Ruccellai započet tek dvije godine iza pal.Medici, da invencija antiknog vijenca pripada prije Albertiu, nego li Michelozzu. Očito je da se raščlanjenje sa pilastrima nalazi u suprotnosti sa samom rustikom, koja je tako reći bila propisana. Imamo, dakle, sudar firentinskog stila sa antikom. Horizontalno je fasada podijeljena sa 2 pojasa, sasvim plitko profilirana. Palača je unutra nedovršena, a trebala je biti i produžena. Izvelo ju je poduzeće B.Rossellina.

Isti firentinski građanin, Ruccellai, dao je Albertiu
Willich, 88 zadatak da prepravi nedovršenu fasadu crkve S.M.Novella. Zadržavši neke gotičke elemente donjeg dijela, proveo je Alberti vertikalnu raščlanbu, natkrilio ga vijencem i visokom antikom, a gore iskomponirao harmoničnu cjelinu uprkos ruže, koja je morala ostati. Sa strane postavio je prvi "S" volute, koje će kasnije biti toliko imitirane u baroku. Sve je izvedeno u renesansnoj mramornoj inkrustaciji vanrednog kolorističkog dojma. Ta prva firentinska renesansna fasada završena je 1470.,a predstavlja Albertijevo remek-djelo uprkos svih nepravilnosti, uslovljenih preduslovima, koje je Alberti zatekao.

Te godine otprilike počeo je Alberti iza crkve S.Annunziata da gradi veliku kapelu za Ludovica Gonzagu. Rađena pre-
89 ma rimskom "hramu" Minerva Medica, ta građevina (danas kor crkve) pruža jedinstven primjer tačnog kopiranja jednog antiknog tlorisa. Nastavljači gradnje nisu uspjeli prostor dovršiti niti pravilno rasvijetliti. A za istog naručioca izgradio je Alberti u to doba crkvu S.Sebastiano u Mantovi,ta-
90 kođer jedan antikni centralni prostor sa predvorjem, koje sačinjava pročelje. Na tom hladnom i plošnom pročelju značajan je luk u zabatu (Split, Orange), koji motiv nije arhitektima renesanse izgledao pravilnim, te nije bio ni upotrebljavan. Budući se svod srušio, ne znamo na koji je način prostor bio presveden.

93 Isti Gonzaga u Mantovi dao je Albertiu nalog za gradnju još jedne crkve, S.Andrea, kojeg je gradnja započela na godinu Albertijeve smrti 1472. Gradnju je proveo Luca Fancelli. Ideja je slična onoj u Rimini: široki jednobrodni prostor presveden je sa 18 m širokim bačvastim svodom, na
tb.V koji se nadovezuje centralni kupolni prostor sa velikom apsidom. Po strani su poprečni mali bačvasti svodovi. Velike zidne plohe, bez ijedne kolumne, grade čvrst plašt ovog
Willich, 91 prostora na sasvim negotički način, koji će kasnije preuze-
92 ti barok. Fasada pokriva predvorje sa tipično Albertijevskim triumfalnim lukom. Zabat je položen na visokom redu pilastara, dok niži red nosi luk. To preplitanje dvaju intervala provedeno je i u unutrašnjosti. "Apsolutna arhitektura", koja počiva, bez ikakve dekoracije,na unutrašnjim odnosima, provedena je i ovdje dosljedno na Albertijev način.

Prema Vasariu, Bruneleschi bi morao biti autor pal.
94,95 Pitti. On je međutim umro 12 g.prije početka gradnje (1458.
tb.VI najranije). Gradnju je vodio Luca Fancelli. Osim toga stilski je neprihvatljiva teza da Pitti hronološki pada prije

Medici palače. Odnosi otvora prema površini sasvim su nefirentinski, kao i način rustike, koji je rimski. Willich je
Willich, 95 sa mnogima drugima voljan bez rezerve propisati nacrt palače Albertiu, nakon što je uporedio prozore i ritam prvotne površine. G.1472. obustavljena je naime gradnja, da bude 1550. nastavljena od Medicejaca. Kako je izgledala krajem 15.vijeka
96 pokazuje nam jedan crtež Buontalentia. Barok je 1620. dodao
Burckh. 76 krila, ali čistoća ritma i kolosalnost djeluje na apsolutno ranorenesansni način. Herojizacija trgovačkog građanstva firentinskog došla je ovdje do svog vrhunca.

Albertijevo značenje za arhitektonsko stvaranje onog doba mora se osim toga prosuđivati i po njegovom djelu "De re aedificatoria libri decem" (1451.), rađenom ne samo po Vitruviju nego i po rimskim spomenicima; otud i uloga koju on pridaje luku i svodu. Samo na taj način mogla je ta knjiga poslužiti kao priručnik arhitektima renesanse. Dok u prvih 5 knjiga govori Alberti o planovima, materijalu i sl. u ostalih 5 daje arhitektonsku teoriju novog doba, nastojeći da se
Willich, 97 približi rimskom duhu čak i u projektima, koji nemaju nikakve veze sa zadacima rimske arhitekture, kao u onom poznatom tornju. Ljepota se prema Albertiju sastoji u proporcijama pojedinosti i cjeline, dakle u odnosima elemenata, koji se dadu izraziti brojevima. Oživljuje tako pitagorejska nauka o brojkama, i Alberti razrađuje detaljno ideju arhitektonskog utjelovljenja trozvuka u muzici. Pa premda se on nikad ne veže uz neku šemu, mnogo put se zapliće u nejasne spekulacije. U tome je on preteča tolikih kasnijih pokušaja da se objektivizira subjektivno ili društveno osjećanje ljepota.

Iz nauke Albertijeve, a ne iz Bramantea, proističe arhitektura visoke renesanse, u tome Willich ima pravo, ako se uzme u obzir njegov teoretski rad. Oslanjanje na Rim u čistoći konstruktivnih oblika, znači doista napuštanje dekorativnosti rane renesanse. Ali Willich ima samo djelomično pravo, jer se ni Albertijeva konstruktivnost ne može smatrati začetkom te stroge linije arhitektonskog razvoja 15.vijeka. Ne treba zaboraviti da prije njega Bruneleschi znači, naprema skulptorima-arhitektima, isto takvu, samo razvojno raniju stepenicu u tom čistom konstruktivizmu. Dakle već od početka teku kroz
Burckh. 53 arh. stvaranje rane renesanse dvije paralelne struje: firentinska konstruktivna i sjevernotalijanska dekorativna linija, koja ornamentu podređuje često i samu tektoniku. Osobito u Lombardiji i u Veneciji ova se dekorativnost držala vrlo dugo. Druga linija je "klasična": Bruneleschi, Alberti, Laurana, Francesco di Giorgio, Cronaca do Bramantea. Tek Michelangelo kao da znači rješenje i potpunu ravnotežu.

7. Rana renesansa u Rimu, Pienzi i Napulju

. Premda je Alberti u Rimu od 1432. nije tamo ostavio ni-
kakvog izravnog traga, a to je najbolji dokaz kako umjetnički
život ne može nastati doseljenjem jednog umjetnika, ako zato
nema ostalih uslova. Pa niti za Nikole V, (1447.- 1455.),kad
su započele velike gradnje u Vatikanu, ne spominje se Alberti-
jevo ime, ali je više nego vjerojatno da je on onaj, koji od-
Willich, 98 ređuje stil novih gradnja. B.Rossellino je gradio veliku apsi-
du Sv.Petra, koju je tek Michelangelov projekt potpuno napu-
stio.

99 Ali prvo renesansno djelo u Rimu je Pal.di Venezia, poč.
oko 1455., kojeg je dao graditi venecijanski kardinal Pietro
Barbo. Novi stil dolazi do izražaja tek na vratima i prozori-
Angelli III, ma, dok sve ostalo daje sredovječni dojam, osim dvorišta,ko-
52 ji su rađeni na način Firenze. Dvorište u maloj palači je sa
jonskim stupovima u gornjem trijemu. U trijemu crkve Sv.Apo-
stoli (1475.) ponavlja se taj motiv od istog arhitekta (Gia-
Willich, 101 como di Petrasanta). U dvorištu velike palače arhitekt je pri-
116 mjenio sistem Koloseuma t.j. polustupove pored pilastara. I
pred crkvom Sv.Marka, uz pal.Venezia nalazimo taj sistem,koji,
prema mnogima, može imati svoj izvor jedino kod Albertia. I
104 trijem pred crkvom Sv.Petra može se dovesti u vezu sa Alber-
tijem, budući se niti jednom od firentinskih "skulptora-arhi-
tekata" ne mogu pripisati ova djela, tako klasična u rimskom
smislu riječi.

Oskudnost rimskih gradnja u prve 3/4 vijeka očita je:
humanizam još nije osvojio kuriju, a rimsko građanstvo je
sterilno i nemoćno. Od planova Nikole V. nije ništa ostalo,
a Pio II. gradio je daleko od Rima. Upravo djelatnost ovog
Burckh. 247 pape vraća nas u Toskanu, u njegovo malo rodno mjesto :

PIENZU,

koju je papa djelomično izgradio planski, ali (1460.-
Willich, 105 1464.,nažalost upotrebio je osrednjeg arhitekta B.Rossellli-
na. Pal.Piccolomini oslanja se sasvim na pal.Rucellai, ali
Burckh. 32 sa nezgrapnostima, koje ukazuju na epigonstvo i neoriginal-
nost Rossellina.

193 Naprotiv katedrala, koja se nalazi na istom trgu,sa-
Willich, 108 svim je neobična, građena po tipu "Hallenkirche" sa 3 jedna-
ko visoka broda. Pilastri sa polustupovima nose svodovlje,
109 koje zatvara širok prostor dvorane. Na fasadi potražio je
Burckh. 124 Rossellino sasvim originalno rješenje ovog teškog problema
Willich, 110 sa četiri pilastra. S druge strane trga je Pal.Comunale i
Burckh. 226 biskupska palača, zanimljivi primjeri ranorenesansne arhi-
tekture, koja stvara na trgu jedinstven urbanistički kompleks.

Angelli III, U Rimu, pored B.Rossellina i Giacoma di Pietrasanta,
57 radi još nekoliko arhitekata, te u posljednjim decenijima stoljeća nastaje nekoliko djela, koje označuju etape preno-
59 sa renesanse u Rim. U prvom redu je tu S.Maria del Popolo, sa jednostavnim pročeljem s volutama (1471.- 1477.). Mnogo
Willich, 111 je kompliciranija fasada S.Agostina (1479.- 1483.), nespretna i ružna u razmjerima i pojedinostima.

Pročelje jednobrodne crkve rješava se na jednostavan
Angelli, 58 način kao i u Toskani, na pr. S.Pietro in Montorio. Šemu starog rimskog hrama na pročelju i bokovima ima S.Andrea in
Willich, 112 Ostia, vjerojatno od istog arhitekta, Meo da Caprina. Od tih crkava kasnog rimskog quattrocenta treba, kao neobično
115 odvajanje, spomenuti S.Maria della Pace; mali brod sa nišama u debelim zidovima proširuje se u šesterokut sa isto takvim udubinama. Tloris ima svakako afiniteta sa nekim rimskim gradnjama, pa i s Albertijevim, ali prostor nije ostvaren kako bi se to prema tlorisu očekivalo.

113 Iz g.1471. datira obnova bolnice S.Spirito sa toskanskim dvorištima sasvim zrelih forma s kolumnama, od nepoznatog arhitekta. U tom je kompleksu vrlo zanimljivo rješenje
Burckh. 171 tornja u renesansnim oblicima, jedno od najranijih, koje je uopće poznato.

U profanoj arhitekturi Rima, nakon obih pal.Venezia (oko 1455.), javljaju se sve više renesansni elementi, vrata i prozori sa antiknim profilacijama. Uzori takvih eleme-
Willich, 114 nata postajali su još uvijek na rimskim ruinama. Na porta dei Borsari u Veroni vidimo još uvijek polukružne otvore u
Angelli, 61 četverokutnim okvirima. Upravo takve prozore nalazimo na gla-
Willich, 117 sovitoj palači rimskog quattrocenta, Cancelleriji, od Vasaria pogrešno pripisanoj Bramanteu. Fasada je, međutim, sasvim plošna, a nastala je od 1486.- 1489. kao očito djelo Albertijeve rimske škole. Dovoljno je ukazati na pal.Rucellai.Osim
116 toga je očita veza, osobito gornjeg sprata, sa shemom koloseuma. Cio front, strogo raščlanjen, djeluje monumentalno u svojoj širini od 90 m, sa savršeno provedenim zletnim rezom u ritmu pilastara i uopće sa "concinnitas", koja se ne može
118 nasumce opaziti, ali koja bez sumnje djeluje svojom unutrašnjom zakonitosti.

119 Samo dvorište mnogi su pridavali Bramanteu. Treba, međutim, voditi računa o tome da je Cancelleria dovršena 1495. Na dva sprata dvorskih stupova diže se treći sprat, riješen
Lübke, 36 opet na način koloseuma. Sa razmjerom interkolumnij = 3/4 stupa postignuta je savršena vitkost trijema. Fasada Cancellerije od nekog svakako genijalnog arhitekta našla je odjeka, skoro kopiju, u nespretnoj, sasvim epigonskoj fasadi pal.Gi-
Burckh. raud-Torlonia. Vidi se kako njen graditelj nije shvatio suštinu strogih zakona Albertijevih: odijelivši pilastre od prozora on još uvijek nije dobio dovoljno mjesta za velike prozore, dok mali otvori drugog kata sasvim nespretno ispunjaju plohu.

NAPULJ

Willich, 122 je izrazito receptivni centar i u arhitekturi. Toskanci i Lombardi grade oltare i grobove. Jedino iz 1443.g. Trijumfalni luk Alfonsa I. ističe se svojom monumentalnošću, koja je stajala u službi dinastičkog principa napuljskog dvora. Na veliku anževinsku tvrđavu luke slavoluk je prenešen iza 1451. i stisnut između 2 velike kule, nakon što mu je dodan drugi i treći sprat. G.1458. obustavljena je gradnja uslijed smrti Alfonsa I. i nastavljena tek 1465.- 1472., tako da je nastalo nelijepo i složeno djelo od nekoliko arhitekata i oko 10 kipara (među njima naš Franjo iz Vrane i Martino iz Milana). Za

Burckh. 243 donji dio prvotne zamisli iz 1443. može doći u obzir jedino Alberti, tim više što se među izvađačima nalazi i Luca Fancelli. Korintski kapiteli su čisto antikni sa 3 reda akantovog lišća, a i reljef prve antike tako je strogo reproduciran u antiknom duhu da se može dovesti u vezu samo sa Albertijem.

Inače je ovaj monarhijski grad u 15.vijeku sasvim zaostao. Bezlična asimilacija lombardskih, firentinskih i rimskih upliva nije dala nikakva ploda. Samo stranci grade nekoliko palača kao pal.Sanseverino, (1470.), zatim oko 1500.Giov. di Donadio (u Firenzi školovan Kalabrežanin) gradi pal.Aquaviva. Capua i dr., dok pal.Gravina (1513.) spada već u razdeblje Bramanteovo. I sljedbenici Alfonsa (Alfonso II. i Fernando II.) pozivlju najbolje umjetnike, osobito slavnog sienskog arhitekta Francesca di Giorg a (1479) i fra Giocondo iz Verone, kojih rad nije došao do izražaja radi teškog položaja

241 kraljevstva. Od Giuliana da Majana ističe se Porta Capuana. Uprkos općenitog rimskog utiska i kompozicione šeme, fino ornamentiranje odaje ruku firentinskog arhitekta. Njegov Poggio reale i Villa Duchesca nažalost ne postoje više, premda su to bile remek djela firentinske vrtne arhitekture.

8. Rana renesansa u Urbin (Laurana)

Willich, 126 Ovaj mali gradić u ank.marki postao je izborom Federiga II. Montefeltre (1444.-1482.) centar uzornog humanističkog dvora. Od 1447. počima gradnja dvora arhimatskog, tog remek djela renesanse, od strane firentinskih arhitekata i skulptora (Maso di Bartolomeo, na .) dok oko 1466. nije preuzeo vodstvo veliki arhitekt iz Dalmacije.

124 **LUCIANO LAURANNA (+ 1479.)**

To umjetnik nepoznata školovanja, kojeg se sasvim neizvjesni tragovi mogu pratiti od Milana do Napulja i Riminia, gdje radi njegov zemljak . Franjo. Svakako poznavanje antike stavlja ga uz bok Albertiu. U prvom njegovom poznatom djelu, pal. Prefettizio u Pesaru (poč.1465.), građenom za Sigismunda Sforza, kompozicija plohe pokazuje monumentalni smisao arhitekta, kao i smionost da postavi 5 otvora iznad šest

lukova; svi su elementi čisti i dovoljni u svojoj jednostavnosti.

Willich, 127 Sam Pal.Ducale u Urbinu teško je predočiti u originalnom obliku radi izmjena u 16.vijeku (Gir.Genga). Prozori i vrata svakako pripadaju tom vremenu i mogu se smatrati da
Wil tb. VII u nacrtu potječu od Luciana. Njegovo remek djelo u palači je dvorište sa kolumnama, sa kompozitnim kapitelima (što je sa-
Lübke, 16 svim novo) i zatvorenim gornjim spratom, koji je raščlanjen korintskim pilastrima. Uglovi su pojačani snažnim pilastrima.
Wil tb. VII Nažalost, sklad razmjera kasnije je pokvaren dogradnjom dvaju kata, ali ni to nije moglo da uništi otmjenu elegancu ovog dvorišta, koje se upravo time razlikuje od firentinskih.

Ali pored toga sigurnu ruku rukovodioca gradnje pokazu-
125 ju i mnogi dekorativni radovi unutrašnjosti palače, djela Dom. Rosselli iz Fir. i Ambrogia da Milano; po tim dekoracijama,
Rotondi, Città u njihovoj apsolutnoj odmjerenosti interieura, može se urbi-
d'Urbino 85 natski dvor smatrati možda najljepšom kreacijom quattrocenta.
89,104,105 A svu vještinu našeg Laurenna kao graditelja nalazimo u tehnički virtuozno izvedenim spiralnim stubama dvaju tornjeva
44,103 koje vise, tako reći, na spirali u sredini, bez potpornja.

Reber je nazvao Laurannu utemeljiteljem visoke renesanse. I doista začuđuje nas kod njega zrelost i klasična sigurnost njegova stila, koji se neobjašnjivo pojavio najednom u Urbinu i Pesaru u svojoj punoj zrelosti. Willich je naprotiv (u Handbuchu für Kunstw.) spreman u njemu vidjeti samo pripadnika Albertijeva kruga, o čemu naravno nema izravnih dokaza. Međutim i sa Bramanteom je veza sasvim nesigurna: Bramante je 1472. došao u Milan i premda se može pretpostaviti da je u Urbinu odrastao u krugu Laurannina utjecaja, on se kao arhitekt razvio tek u Milanu. U svakom slučaju izvjesna komponenta našeg majstora mora se pretpostaviti u razvitku osnivača arhitekture visoke renesanse.

9. Kasni quattrocento u Firenzi

Cio niz arhitekata nastavlja u stvari arhitekturu iniciranu od Brunelleschia, oplođenu, naravno, dostignućima Michelozza i Albertia. U prvom redu tu je

GIULIANO DA MAJANO (1432.- 1490.) ,

poznati firentinski kipar, koga smo već spominjali u
Willich, 72 vezi sa razradom crkve dugoljastog tipa u kat. u Faenzi
69 (1474.- 1486.), te u vezi sa širenjem firentinskog tipa patricijske palače u Sieni: pal.Spanocchi. Osim toga on je sa
Burckh., 241 bratom mnogo radio u Markama, Umbriji, Napulju, gdje smo već spominjali njegova Porta Capuana. Skupa rade kapelu Sv.Fine u S.Gimignanu.

Brat njegov

BENEDETTO DA MAJANO (1442.- 1497.),

Willich, 81 Još bolji kipar, koji nam je u trijemu S.M.delle Grazie u Arezzu ostavio jednu precioznu transformaciju Bruneleschieve arhitekture. Ali njegovo je remek-djelo Pal.Strozzi u Fi-
202 renzi, kojeg Vasari daje Giulianu da San Galu. Izrađen je oko 1490. To je viši razvojni stupanj pal.Medici, sa prekrasnim Cronakinim vijencem, nažalost nedovršenim. Odnos tog vijenca
Burckh., 69 prema fronti palače jednak je odnosu razdjelnog vijenca prema pojedinom spratu. Sama plastična kubična forma palače potencirana je snažnom rustikom, koja ju zatvara, tako da je idejna sadržina patricijske reprezentacije u firentinskom smislu upravo u ovoj palači došla u najvišoj mjeri do izražaja. To je trijezna i moćna idejnost radne novčane aristokracije, bez dekorativne somptuoznosti venecijanskog patricijata; sve je postavljeno na snagu i moć, tek u unutrašnjosti varirano je opet klasično firentinsko dvorište, koje je

CRONACA (1457.- 1508.),

izradio, a u kome se očituje humanistička idejnost tog građanstva. Bruneleschiev motiv interpretiran je u tom dvorištu sa svom sigurnošću arhitekta školovanog na rimskim ruševinama. Prema Vasariu bio je Cronaca najznatniji graditelj Firenze, rukovodilac radova na Pal.Vecchio i katedrali. Njegov
176 je lijepi vestibul sakristije S.Lorenzo sa somptuozno dekori-
28 ranim bačvastim svodom nad arhitravom, kao i jedna od najti-
78 pičnijih firentinskih palača druge polovine 15.vijeka, t.j. pal.Gudagni. Sva strogost njegove arhitekture došla je do izražaja u njegovoj crkvi S.Salvatore al Monte, koju je Michelangello nazvao "la bella viljanella", sa elegantnim raščlanjenjem u Bruneleschievu duhu.

Tom razdoblju pripada i prva generacija poznate obitelji da San Gallo, koja generacija označava prelaz na visoku renesansu, kao i Cronaca. To je u prvom redu

GIULIANO DA SAN GALLO (1445 ? - 1516.),

koji je na preraštavanje quattrocenta utjecao ne samo svojim izvedenim djelima, nego i mnogim nacrtima ("Taccuino" u Sieni, Codex barberinski, sad u Vatikanu). Njegovu pravu
194 vrijednost možemo uočiti u firentinskom pal.Gondi, sa klasičnom arkaturom na korintskim stupovima. No njegovu stvaralačku
Zuck. 203, 4 originalnost vidimo u medicejskoj vili Poggio a Caiano sa dva zavinuta stubišta što vode do atrija u obliku pročelja antiknog hrama. Osim toga cio arhitektonski korpus podignut je nad arkaturom prizemlja. Dovoljno je tu vilu uporediti sa onom Michelozza u Cafaggiolo da se vidi evolucija od tradicionalnog toskanskog tipa. Kubus se sa arkaturom u prizemlju šire otvara u pejsaž, a i terasa iznad nje povezuje intimnije interieur sa vrtom. Nov tip poljske zgrade nastaje prvi put u Firenzi.

U sakralnoj arhitekturi Giuliano je dao svoje remek djelo u Pratu, u S.Maria delle Carceri (1485.- 1491.) na grčki
Burckh., 91 kriš, sa bijelo-zelenom mramornom oplatom; prostor i kompozi-

cija sjeća na kapelu Pazzi. Od tih se reminiscenca nešto uda-
Burckh., 175 ljuje Giuliano u glasovitoj sakristiji crkve S.Spirito u Fi-
176 renzi iz 1489., koja je u stvari oktogon u velike sličan Bra-
manteovim savremenim milanskim koncepcijama. Svoje posljednja
godine proveo je u Rimu, isprva kao saradnik Bramantea na
gradnji Sv.Petra, a kasnije kao saradnik fra Gioconda i Rafa-
106 ela, te je bio, začudo, okupiran nastojanjem da centralnu za-
misao Bramanteovu prevede u longitudinalnu, valjda pod upli-
vom Rafaela. Njegov mlađi brat je

ANTONIO DA SAN GALLO St. (1455.- 1534.),

ponajviše vojni arhitekt. U sakralnoj je arhitekturi
161 poznata njegova preradba S.Annunziate, u Arezzu g. 1505/6.
162 Bez osobite originalnosti oslanja se Antonio na šemu rane
renesanse. Sa urbanističkog gledišta, ali također bez ikakve
originalnosti zanimljivo je njegovo zatvaranje druge strane
Zuck. 205 piazze Sv.Annunziate u Firenzi sa loggiom sličnom onoj suče-
206 lice, t.j. Bruneleschievim Ospedale dei Innocenti. Ali Anto-
Burckh, 93,92 nio se ipak izdigao do samostalnog značenja u crkvi Madonna
di San Biagio u Montepulciano. U planiranju preuzima bratov
tloris iz Prata, ali centralna ideja je strožija. Dva decenija
je bramanteovske razrade centralne građevine prošla su od ta-
da, te sada Antonio, gradeći slobodno tijelo u pejsažu, kom-
ponira kupolu nad čistim grčkim križem. Od dva kampanila iz-
građen je samo jedan. Ali još bolje je djelovanje iznutra
oformljenog prostora. Značajka njegovog oblikovanja unutra-
šnjeg prostora je barokiziranje, koje dolazi do izražaja oso-
bito u jakom profiliranju zidnih ploha.

Od te "centripetalne" tendence braće San Gallo polazi
niz centralnih građnja, kao

Zuck. 208, 9 S.MARIA DELLA CONSOLAZIONE u Todi od Cola da Caprarola,
najčišći centralni prostor u Italiji. Baza se pretvara u če-
tverolist, koji je baza jedinstvenog unutrašnjeg prostora. Od
koga potječe nacrt ne može se ustanoviti, ali zgrada je zna-
109 čajna za tendencije 2. i 3. dec. 16.vijeka.

Zatim među mnogim manjim centralnim crkvama tog doba
treba istaći crkve arhitekta Rocco da Vicenza (na pr. crkva
Burckh. 111 Madonna u Mongiovino iz 1524.) ili od A.Taramellia: Madonna
di Campagna kod Piacenze.

10. Renesansa u Sjevernoj Italiji

Arhitektura renesanse nastala je u Firenzi i proširila se već oko polovine vijeka po okolnim pokrajinama. Sjeverna Italija najviše udaljena doživjela je stilski prelom između gotike i renesanse relativno vrlo kasno, već prema udaljenosti i snazi ukorijenjene gotičke tradicije. Vidjeli smo rad Albertia u Mantovi, Michelozza i Filareta u Milanu. Bruneleschi je također radio u Ferrari i Mantovi, a posnat nam je i

Donatellov boravak u Padovi. Ali više kao modu i dekoraciju, nego li kao konstruktivnu arhitekturu, prihvaćaju sjeverno-italske radionice renesansu, tako da se gotičke crkve počimaju da grade još i na samom kraju stoljeća. Lombardski klesari sa jezerskih područja proširili su tu renesansnu dekoraciju brzo od Venecije do Palerma. Ali pod tim pseudo-klasičnim pokrivačem živjele su i dalje sredovječne tektonske forme. Imamo, dakle, slučaj tipično quattrocentističkog rješavanja arhitektonskog problema, s tom razlikom što je na sjeveru manjkala konstruktivna čistoća toskanske protorenesanse.

EMILIJA

Willich, 76 U Bologni osjeća se velika retardacija. Gradnja sv.Petronija veže još uvijek sve raspoložive snage uz gotiku.Osim toga težnja slikovitosti ogražava se u upotrebi pečene zemlje
130 i u sitnom dekoriranju površina. Vidi se to najbolje na maloj fasadi S.Spirito oko 1480., sasvim "slobodnoj" od bilo kakvih pravila. Klasični elementi komponirani su međusobno naivnošću i nepravilnošću kakva nije bila moguća u Toscani. Na već spo-
Burckh., 125 menutoj crkvi Madonna di Galliera vidi se da se taj slobodni stil održava do u 16.vijek. (1516.- 1518.,Donato da Cernobbio).

Opeku i pečenu zemlju upotrebljuju i palače. Manje razmjerom, većinom sa trijemovima na ulicama, one se odlikuju skladnim razmjerima i slikovitim ukrasom. Među prvima su pal. Isolani iz 1458.,a iz kraja 15.vijeka su Saraceni, Pallavici-
Willich, 128 ni i drugi. Dvorišta, isprva slikovita i nepravilna kao u pal.
129 Fava, kasnije poprimaju klasičnu firentinsku kvadratnu formu,
131 kakvu vidimo u pal.Bevilacqua. Jedva da se može zamisliti skladnije zatvoren prostor, uprkos tipično gornjotalijanskog
132 udvostručenja lukova u gornjem katu. Fasada je naprotiv stroga i hladna sa svojim facetiranim kamenim blokovima.

Vrhunac dosiže taj lokalni način oko 1500., ali se javlja još oko 1520. u palačama Andrea Formigine. Mnoštvo domaćih, toskanskih i lombardskih klesara i graditelja radi u to doba ne samo u Bologni nego i u ostalim emilijanskim centrima (Modena, Imola), a osobito u Ferrari.

Ferrara je uslijed djelatnosti knezova d'Este bila značajan centar renesansne arhitekture, ali i ovdje je ona prodirala relativno kasno. Pietro degli Ordini gradi veliki zvonik katedrale od 1451. Na kraju stoljeća nastao je pal.dei Diamanti, prema pal.Bevilacqua u Bologni. Od estenskog dvora i vila nije se, uslijed pregradnja, mnogo sačuvalo. Glavni ferrareški arhitekt je Biagio Rossetti (+1516.), od koga je poznato dvorište pal.Scrofa-Calcagnini iz 1502. U kolikoj mjeri je tim graditeljima falio smisao za ritam površine i stro-
134 gost proporcija možemo vidjeti na pal.Roverella iz 1508.

VENECIJA

Dug i osobit razvoj gotike uvjetovao je i razvoj renesansnih konstruktivnih oblika. Već za venecijansku gotiku bilo je karakteristično olakšanje i rastvaranje zidnih ploha.

Grad sagrađen na drvenim pilonima morao je nastojati da svo-
Willich, 136 ju težnju prema monumentalnosti ostvari drugim sredstvima.O-
sim toga stabilnost aristokratskog sistema i njegovo relativ-
no unutrašnje jedinstvo nije tražilo takva fortifikaciona osi-
guranja kao na talijanskom kopnu. Sama Duždeva palača, sredi-
šte aristokratske uprave, bila je svojim zidovima svud naoko-
lo posve rastvorena. Cijela arhitektura postavljena je već
zarana na bazu slikovitosti. Šarene mramorne ploče i mozaici
i rastvoreni gotski prozori sa kružištima su osnovni elemen-
ti te gotičke slikovitosti.

Prva renesansna gradnja u Veneciji (pal.Franc.Sforze na Velikom kanalu) bila je započeta od Bart.Buon st.g.1457., ali uskoro obustavljena. Obitelj Buon prva je počela uvoditi novi stil ~~na lagune~~ Antonio Rizzo iz Verone radi od 1467.u Veneciji već kao pravi renesansni majstor, ali tek obitelj P.
Burckh. 141 Lombarda dovela je renesansne oblike do pune pobjede.

Sakralna arhitektura prihvatila je ranije renesansu od profane.S.Zaccaria započet je 1458., ali je uskoro nastavljen u stilu renesanse. Moro Coducci preuzeo je vodstvo 1480.
Willich, 137 i završio pročelje oko 1500. Ta je činjenica važna radi even-
138 tualne veze sa gradnjom naše šibenske katedrale. Kako Karaman ispravno navodi imamo po svoj prilici slučaj uporednog nastojanja istog rješenja t.j. polukružnog završetka sa četvrtkružnim prelazima po strani. Kako je Nikola Firentinac već devedesetih godina jasno ocrtao definitivni oblik svoje crkve, ne može se pretpostaviti niti upliv S.Zaccarie na šibensku katedralu. Osim toga pročelje naše građevine je doista funkcionalno, t.j. ono logički proizlazi iz same konstrukcije svodova. U Veneciji pak pročelje je dekorativno i u stvari nalijepljeno na samu zgradu. Ono je u svom raščlanjenju sasvim nefunkcionalno i sa 5 vijenaca podijeljeno je na 6 spratova, dok se pilastri gore rastvaraju u 3 niza dvostrukih kolumna.

A.Gambello iz Bergama sagradio je i manju renec. crkvu S.Giobbe oko 1471.,M.Coducci još i S.Michele na groblju (također s polukružnim završetkom), a na kraju stoljeća 1492.S. Maria Formosa sa jednom kupolom.

Sasvim drugi smjer, više dekorativnog karaktera nego
139.140 li arhitektonskog, zastupa crkva S.M.dei Miracoli, sagrađena 1481. od P.Lombardia i sinova, sa sakristijom ispod povišenog kora i sa kasetiranim polukružnim svodom iznad jedno-
Burckh. 33 brodnog prostora. Kor je nadsvođen kupolom. Sasvim neskladno
Wunder Italiens 135/3 djeluje sa razliku od postranih zidova samo pročelje sa neobičnim polukružnim završetkom.

Specijalni venec.centralni tip jest kupola u kvadrat-
Willich, 141 nom prostoru, svakako preuzet iz Bizanta. Klasičan primjer je S.Giovanni Crisostono od Coduccia 1497.,a pored ostalih mletačkih crkava, nalazimo taj tip u Ferrari (S.Spirito),u
Burckh., 166, Brescii (S.M.dei Miracoli)u Piacenzi i t.d. Trostrukim ponav-
167 ljanjem te šeme dobijamo tloris S.Salvatora u Veneciji od
Willich, 144 Spaventa iz 1506., kupolni prostori alterniraju sa kratkim
143 bačvastim svodovima između njih. U sličnoj šemi građen je



S.Fantino sa krstatim svodovima u lađi. Bez sumnje oba ta prostora nisu više rano-renesansna, ali nisu još ni klasična. Međutim uzor tog tipa, ili bar prioritetni slučaj imamo
Willich, 142 u S.Sepolcru u Piacenzi poč. 1488., od Alessia Tarameli, u kome su veliki prostori pokriveni krstatim svodom, a mali kupolama. U Padovi imamo opet variran taj motiv na sasvim dru-
Burckh., 165 gi način od nekog nepoznatog arhitekta u crkvi Sv.Giustine.

Ranije i sretnije, nego li ostali talijanski krajevi,
Willich, 136 našla je Venecija rješenje za zvonike tih svojih crkava. Umjesto horizontalnog raščlanjenja diže se vitki struk do prostora za zvona, da se završi visokom piramidom. Najbolji primjer je zvonik Sv.Marka izgrađen 1512. od B.Buon ml.,izgleda prema nacrtu Spaventa. Uprkos visoke atike (što se primjećuje samo iz daljine), jedva da ima na svijetu poletnijeg dizanja arhitektonske mase, koja cijelom trgu,a i čitavom gradu daje tako potrebnu vertikalnu os. Moro Coducci je u Torre del Orologio pokušao stvoriti drugi tip sa rezultatom, koji
Wunder ,88/2 i danas narušava cio trg, taj jedinstveni arhitektonski prostor.

Na samom kraju stoljeća (1485.- 1495.) završena je od
Willich, 145 M.Coduccia i P.Lombarda Scuola di S.Marco rađena kao polihromna površina, u dekorativnom načinu Lombarda sa neobičnim nagomilavanjem renesansnih elemenata. Druga mletačka velika
Wunder,153/6 scuola je Scuola di S.Rocco, sagrađena oko 1517., po nacrtu
147/1 B.Buon ml., ali po stilu i vremenu ona već pripada visokoj renesansi.

Nov stil rane renesanse zahvatio je i gradnju najveće gotičke građevine u Italiji: Duždeve palače. Od 1484. radi u njenom dvorištu lombardski arhitekt Antonio Rizzo. Njegova je Toricella u na sredovjekovan način organizovanom obli-
117/4 ku. Njegova je osim toga Scala dei Giganti. Ali Pietro Lombardo od 1499. primjenjuje na unutrašnjoj fasadi u gornjim spratovima čisto renesansne oblike, koji pokrivaju kao tepihom cijelu plohu. Sasvim netoskanski osjećamo ovu slikovitu arhitekturu, koja se u Veneciji prilagodila onim istim tektonskim zakonitostima, koji su djelovali u venecijanskoj gotici.

Od istog P.Lombarda potječu Stara Prokuratie (od 1480. dalje) sa dugom frontom trospratnog trijema i sa arapskim završetkom usred renesanse, koja je sa izgradnjom tog fronta započela formirati jedan od najljepših prostora, koji postoji na svijetu.

Ali sva osobitost mletačke renesansne arhitekture došla je do izražaja u palačama. Frontalna koncepcija diktirana je samim položajem na kanalu, a dvorište je rijetko izgrađeno u arhitektonskom smislu. Već gotika je u tragu bizantin-
152/6 ske palače definitivno formulirala šemu venecijanske palače: dva krila flankiraju srednji dio, koji je poliforama sasvim razriješen. Nakon 1400. ponekad se ovaj razriješeni dio pre-
151/3 bacuje u stranu, kao u Ca'd'Oro iz 1427.- 1436. Sa tom asi-
152/3 metrijom postignut je osobit slikoviti efekat. I renesansa

u nekim prvim pročeljima preuzima tu asimetriju, kao u malom pal.Dario (oko 1480.). Ali to se očito protivilo klasičnom osjećanju renesanse, a osobito njenoj klasičnoj konstruktiv-
Willich, 148 noj struji, koja ipak pomalo prodire. Simetrična fasada postaje pravilo. Oko 1500. nastaje pal.Angarani-Contarini kao primjer lijepe uravnotežene renesansne fasade venecijanske rane renesanse. Kao što vidimo rana renesansa počima u Veneciji na samom kraju stoljeća, ali način na koji se ona prilagođuje gotskoj tradiciji vidimo upravo na ovom klasičnom pročelju vitkih prozora i plitkih pilastara, koji je dijele. Uz to pomanjkanje klasične odmjerenosti u detaljima (portal-balkon) jedva da smeta općem utisku. Slično je u pal.dei Camerlenghi, Contarini delle Figure i Grimani u S.Polo.

Wund. 150/1 Drugi tip ranorenesansne palače sa širokim prozorima, koji su razdijeljeni stupom imamo u pal.Corner-Spinelli. Ali razvijeniji i klasični primjerak tog tipa je svakako jedna
Willich, 150 od najljepših palača Venecije i Italije uopće, pal.Vendramin-Calergi, sa 5 velikih prozora na oba kata i s jako isturenim vijencem. Sagradio ga je 1481- 1509. P.Lombardo možda po nacrtu Coducoia. Potpunom razrješenju zida doprinosi i renesansno "kružište" iznad prozora. Problem teškog gornjeg vijenca nije, naravno, bilo moguće drukčije riješiti.

Od ostalih ranorenesansnih gradnja Venecije treba, ra-
149 di sredovjekovnog karaktera istaknuti pal.Minelli sa izvanjskim spiralnim stubama, koje su otvorene šestospratnim trijemom.

VENECIJANSKA POZADINA

U Padovi nastavili su rad u bazilici svečevoj sljedbenici Donatella, u prvom redu B.Belanno, a zatim Andrea Riccio (Briosco) ali njihovi dekorativni radovi spadaju samo djelomično u arhitekturu. Jedino Loggia del Consiglio pokazuje u-
151 ravnotežene i klasične oblike rane renesanse. Rađena od 1500. po nacrtu Annibale Maggi, dovršena je 1526., zahvaća dakle u visoku renesansu, što se i vidi po zrelosti njenih oblika. Iznad trijema leži ploha razdijeljena lizenama, sa triforom i 2 bifore. U Vicenzi imamo sasvim oskudnu graditeljsku djelatnost.

Burckh. 302 U Veroni javlja se intarzist fra Giov.da Verona, autor kora u S.Maria in Organo. Ali među mnogim manjim radovima
Willich, 152 tog doba (portali i sl.) ističe se Loggia del Consiglio, divno proporcionirana i sa bogatim dekorom. Započeta od 1476. ne zna se po čijem planu, produžila se gradnja ovog prekrasnog renesansnog djela do kraja vijeka uz stalne izmjene i korekture. Prije nego li fra Giov.Giocondo (istraživač Vitruvija), koji je za ovako romantičnu kompoziciju odviše klasičan, može se kao arhitekt uzeti Antonio Rizzo, arhitekt dvorišta Duždeve palače u Veneciji.

U Mantovi tom snažnom centru renesansne umjetnosti, nakon Albertijevih gradnja, mogu se, u gotičkom dvoru Gonzage,

La Reggia, zabilježiti mnoge pregradnje interieura, kao soba
Willich, 154 Izabelle d'Este i druge.

U Bresci nalazimo pokušaj arh. Tommaso Formentone da stari zadatak komunalne vijećnice riješi sa još odlučnijim oslo-
157 nom na antiku. Dubok trijem sa tri otvora, i sa kolumnama pred pilastrima, drži plohu sa 3 prozora, bogato ukrašenu, ali uvijek s izvjesnom štednjom i suzdržljivošću, koja je neobična u ovom kraju slobodnog ornamentiranja. Najveće majstorstvo lombardskih klesara došlo je do izraza na dekoru ove palače. Formentonu svakako pripada najviše model, Palladio je dovršio prozore 1550., Sansovino vijenac 1558., a Vanvitelli osmerokutnu nadgradnju tek 1770.

156 U Brescii je još Loggia del Monte di Pietà oko 1500. između dva ogromna pilastra (t.zv. "veliki red") i sa prola-
155 zom između njih i lijepo odmjerenom loggiom na spratu. Zatim renesansna crkva S.M.dei Miracoli, koju je 1481. započeo Giov. da Verona, od kojeg razdoblja sačuvan je samo centralni dio pročelja prekrit tipičnom lombardskom dekoracijom.

U Bergamu, koji je dao toliko arhitekata samoj Veneci-
158 ji, održaje se taj dekorativni stil osobito dugo. Kipar Antonio Omodeo sagradio je kapelu Colleoni na kojoj se i vidi potpuno pomanjkanje svakog arhitektonskog smisla. Uprkos lijepih pojedinosti, cjelina pročelja može se uzeti kao primjer arhitektonskog nesklada i zbrke.

U Cremoni, koja stilski oscilira između Milana i Bolo-
159 gne, nailazimo čestu upotrebu pečene zemlje. Pal. Fodri daje nam primjer njene upotrebe u reljefnom frizu i ostalim detaljima.

MILAN

Spomenuli smo već nekoliko renesansnih zgrada, osamljene rane primjerke širenja toskanske arhitekture (Portinari kapela, Banco Mediceo, crkva u Castiglione d'Olona). Ali lombardski su majstori bili i suviše zadojeni duhom i tehnikom gotičke arhitekture, a gradnja milanske katedrale podržavala je taj duh još uvijek na životu i davala mu uvijek nove snage. Gotika je teško ustupala svoje mjesto, vidjeli smo to već i u kompromisnoj Michelozzovoj medicejskoj banci. Na taj otpor naišao je i firentinac

ANTONIO AVERLINO, Filarete (oko 1400.- 1470.),

kojeg je Fr. Sforza 1451. pozvao u Milan, gdje se počeo baviti arhitekturom. Bez solidnijeg tehničkog znanja i umjetničke nadarenosti on je ipak izvršio znatan utjecaj u Sjevernoj Italiji, više kao pisac djela "Trattato dell'Architettura" 1464. nego li po svojim gradnjama. Njegov idealni kneževski grad "Sforzinda" postao je izvor mnogih kasnijih sličnih projekata, pa i izvedenih gradova. Radi svoje mržnje prema gotici, ni-
161 je kao šef gradnje milanske katedrale od 1452.- 1454. ništa
160 osobito učinio. Sačuvan je njegov nacrt Ospedale Maggiore,

od kojega je on uspio izvesti samo neke dijelove. Ti se renesansni dijelovi mogu na fasadi lakoćom zapaziti.

Ali središte rano-renesansne arhitekture u Lombardiji
bila je Certosa di Pavia. To je također stara crkva započeta
Willich, 163 g.1396. u staroj romaničkoj lombardskoj tradiciji, dok je gotika bila samo površno u nadgradnji primjenjena. Giuniforte
Solari je od 1453.- 1481. uglavnom nadovezao na tu tradiciju
sa patuljastom galerijom i centralnim tornjem na spratove. U
oba klaustra (1450.- 1470.) Rinaldo de Stauris je izradio renesansnu dekoraciju u terakoti, ali teški arhivolti na tankim
164 stupovima protive se duhu renesanse. Samo pročelje crkve je
klasičan primjer loše arhitektonske kompozicije na kojoj je
ukras postao sam sebi svrhom. Sav raskoš materijala i finoća
Burckh., 273 ukrasa ne može učiniti lijepom ovu tešku i loše raščlanjenu
Willich, tb.IX. plohu. Sasvim na gotički način gomilale su se kroz gradnju
razne pojedinosti i statue. Gornji dio rađen je strože i distonira sa ciseliranim prizemljem Omodea. Arkade, koje u dva
niza sijeku fasadu u svoj širini, su anahronistička romanička
reminiscenca, ali izvedene su klasično u Bramanteovu duhu od
Dolcebuona ili Benedetta Brioschi (1500 cca), koji je izradio
i gornji dio pročelja.

Opaža se u tim novim strujanjima upliv novog duha, kojeg je u to vrijeme u Lombardiji inicirao osnivač visoke renesanse u arhitekturi:

11. D o n a t o   B r a m a n t e (1444.- 1514.)

Kao slikar došao je Bramante iz Urbina sedamdesetih go-
165 dina i nema dokaza da se prije toga bavio arhitekturom. Od Filaretovog neuspjeha da prodre u Milanu sa renesansom prošlo
je bilo već 20 godina. Njegovo je prvo građevno djelo pregradnja sklopa S.Maria presso san Satiro, od kojeg je sačuvan stari zvonik i Capella della Deposizione, mala rotunda iz 879.,
166 sada preoblikovana izvana. Izgradio je od same crkve Bramante
165 transept sa horom, kojeg je prikazao u reljefnoj perspektivi,
izvukavši se na taj način iz prostorne neprilike. Radi ulice
nije se, naime, kor mogao u stvarnosti izgraditi. Ali njegovo
167 remek-djelo u tom sklopu je Sakristija (1480.- 1488.). Unutar
kvadrata, pretvorenog već u tlorisu u osmerokut, diže se osmerokutna kupola, nakon što je u drugom katu otvoren arkadama
hodnik oko cijele sakristije. Taj motiv, osim u fir.Baptisteriju, imamo u mnogim kupolnim sistemima iz doba prije gotike
Burckh. 177 (Cremona, Piacenza, Parma). Sam visokoreljefni ukras iz štuka i pečene zemlje je bez sumnje koncesija lombardskoj dekorativnoj tradiciji, ali Bramanteova dekoracija ipak je strukturalno, dakle arhitektonski raspoređena.

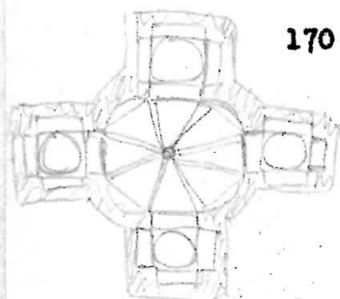
Willich, 168 Drugo njegovo milansko djelo je kor S.Maria delle Gra-
169 zie u kome počima da se obrazuje Bramanteov centralni tip
gradnje, jer niska lađa jedva se zapaža us visoki kor. Potpunu pregradnju crkve u centralnu građevinu spriječio je pad
Lodovica Mora, tako da smo dobili veliku kupolu, koja obuhva-

ta širinu svih triju lađa i impozantan natkriven prostor. Izvedba pripada drugome, osobito dekoracija i mnoge pojedinosti, koje ne mogu ipak umanjiti djelovanje šesnaestorokutnog tambura.

Willich, 163 Poticaja za centralnu gradnju našao je Bramante i u samoj staroj lombardskoj arhitekturi. Osim toga bio je on u dodiru i sa Leonardom. U Codex Atlanticus-u u Ambrosiani sačuvane su mnoge Leonardove skice centralnih i okruglih gradnja.

171,172 Giov.Battagio započeo je u Lodi crkvu S.Maria Incoronata; to je osmerokut sa trijemom, u gornjem katu obilazi ga galerija (poput one Bramanteove u S.Satiro). U Paviji je 1492.
173 započeta S.Maria Coronata, navodno po planu samog Bramantea.
174 Mnogi su skloni da Bramanteovu ideju vide i u tlorisu katedrale u Paviji, koju je 1487. započeo Cristoforo Rocchi. Svakako se u to doba može po Lombardiji naći mnoštvo takvih osmerokut-
174 nih kupola podignutih nad kvadratom. Madonna in Piazza u Busto Arsizio je opet jedan primjer te zamisli.

175/176 Sanktuarij S.Maria della Croce u Cremi od G.Battagia iz 1490. je složeniji primjerak tog tipa, sa četiri prigradnje u obliku križa. Centralni dio ima dvije galerije sa promjerom
170 17 m, visine 30 m. Uzor tlorisa može se naslutiti na neizrađenom hramu Fr.Sforze sa Sperandijeve medalje, a može se naći u Leonardovim skicama.


Crema Santuario della Madonna

Bramanteova milanska škola proširila je njegove prostorne oblike. Sam Bramante bio je u svom arhitektonskom stvaranju prekidan i ometan ratovima, a 1499. je i napustio Milan. Mnogo je djela ostalo u torzu, kao Canonica di S.Ambrogio, koja toliko sjeća na dvorište u Urbinu. Ostatke, često tužno restaurirane imamo u Milanskom kaštelu, u Corte Ducale, u kaštelu u Vigevano.

Nastavak Bramanteova rada u Rimu spada već u visoku renesansu.

=======

II. ARHITEKTURA VISOKE RENESANSE

1. B r a m a n t e u R i m u

Vremenski obuhvaća u širem smislu riječi arhitekturu 16.vijeka i nije potrebno restringirati je na prve decenije, kako su to mnogi činili, iz obzira prema baroknim elementima, koji su se razvijali već kod Michelangela.

U tom vremenu nema novih zadataka. Arhitektura razvija dalje one forme, koje je već riješio 15.vijek : crkva, palača, vila, klaustar, komunalna palača. Radi se, dakle, o razvoju postojećih forma, ali u vezi sa općim idejnim sazrijevanjem vremena. Zakonitost reprezentacije djeluje kao osnovna zakonitost, ali u vezi sa još većim oslonom na antiku. Može se u tome nazrijeti i djelovanje Rima, koji je izradio svoju klasičnu tradiciju u praksi (Alberti) i u teoriji (prema Vitruviju). Tako je i Bramante, koji je u Lombardiji gradio još sasvim u okviru quattrocenta, odmah po dolasku u Rim 1499.počeo da radi u sasvim drugom stilu.

Nema mnogo arhitektonskih djela, koje je Bramante ostavio u Rimu, ali njegov upliv je ogroman, pod njim se nalaze i Rafael, Genga, G.Romano, Cola da Caprarola i drugi. Treba iz njegova opusa brisati, kako izgleda, sasvim Cancelleriju, tipično djelo quattrocenta, dovršenu uostalom prije njegova dolaska u Rim. Ali treba mu, i to kao prvo rimsko djelo,pripisati dvorište S.Maria della Pace, koje je počeo izvoditi 1500. klesar Bartolomeo di Francesco d' Antonio i to tako prosječno da je upravo radi te slabe izvedbe ovo djelo bilo Bramanteu osporavano. Polukružni lukovi spajaju pilastre u donjem, a gore arhitrav počiva na pilastrima i malim kolumnama.

Zuck. 180 Ali daleko je veće značenje za razvoj visoke renesanse imalo drugo njegovo djelo u Rimu, t.zv. Tempietto u S.Pietro in Montorio, mala okrugla dvospratna zgrada sa dorskim trijemom i kupolom. Centralni tip, koji je ovdje proveden, ima već
Burckh. 103 sasvim drugi, rimski, karakter, nego li milanske Bramanteove gradnje. Djelovanje tog sitnog, ali po dojmu monumentalnog hrama, bilo bi daleko pravilnije u okruglom dvorištu, kakvo je Bramante bio zamislio. Uslijed svog malenog formata, Tempietto djeluje ne kao arhitektonski prostor, nego kao arhitektonsko tijelo. Osim toga u tom prvom deceniju dobio je Bra-
Zuck. 181 mante zadatak da izvrši regulaciju i dogradnju Vatikana; njegova zamisao bila je kasnije izmjenjena poprečnim zgradama.
182 Dvorište S.Damaso također je rađeno po njegovom nacrtu, u gornjem spratu mijenjano od Rafaela.

U to vrijeme gradio je Bramante nekoliko palača, među

Zuck. 183 kojima je kuća notara Sandersa, kao i S.Maria dell'Anima (1501) blizu nje, po Geymülleru, sasvim dubiozna. Ali ima mnogo u
184,185 to doba nastalih zgrada, koje se samo posredno mogu dovesti
186 u vezu sa Bramanteom. Mimo tih manje ili više sigurnih djela (u Rimu i Loretu) gradnja bazilike Sv.Petra ostaje glavno životno djelo Bramanteovo.

Prema temeljnom Geymüllerovom djelu (1975.-1980.) i D. Freyovom izučavanju crteža iz Uffizija, historija gradnje Sv. Petra odvijala se ovako. Julije II. zatražio je odmah po svom nastupu od Bramantea izradu planova, ali ni njegov prvi ni Giuliana da San Galla plan nije izvođen. Velik broj hipoteza o tom Bramanteovom planu svodi se na dvije varijante: prvu sa centralnim kupolnim prostorom i grčkim križem, te sa 4 sekundarna prostora u dijagonalama. Drugi Bramanteov, t.zv."Peruzziev" nacrt (Peruzzi je od 1506. radio u Bramanteovoj radioni) zaoblio je svršetke križnih krakova velikim unutrašnjim hodnikom. Međutim, od tih nacrta Bramante je uspio izvesti sa-
Angeli, 114 mo glavna 4 pilona sa lukovima. Umro je 1514.

Gradnju bazilike nastavili su fra Giocondo i Giuliano da San Gallo, ali uskoro je Rafael preuzeo vrhovno vodstvo gradnje.

2. Rimska visoka renesansa

RAFAELA

treba zamisliti ne kao arhitekta u pravom smislu riječi. Njegovu djelatnost teško je odijeliti od Peruzzieve, ali
Zuckeri 188,190 Zucker mu je sklon ipak pripisati villu Farnesinu, kojoj su plohe monotono raščlanjene pilastrima i okrunjene lijepim
Burckh., 79 frisom i još ljepšim vijencem. Pripada još Rafaelu poznata kapela Chigi u S.Maria del Popolo, dok pal.della Valle pripada njegovom učeniku Lorenzettu.

Rafaelova izmjena na Sv.Petru, koju Zucker smatra u
106 stvari Peruzzievom, vrlo je radikalna; ona označava prelaz na tloris latinskog križa. Ali već 1516. pozvan je na posao Antonio da San Gallo mlađi, Giulio Romano i još neki. Ipak posao nije osobito napredovao.

Zucker, 191 Ostale gradnje, koje u to doba u Rimu stoje u užoj vezi sa Rafaelom jesu: pal.Vidoni-Caffarelli, kojeg je 1515. izveo P.Lorenzetto po Rafaelovom nacrtu, te rimska Villa Madama, koju su dovršili Giulio Romano, odnosno Antonio da San Gallo. Odlučna arhitektonska koncepcija, čak i u raščlanjenju fasade odlikuje se od "slikarske" koncepcije Farnesine.
196 Porodica da San Gallo izvela je po Rafaelovu nacrtu i pal.Pandolfino u Firenzi. Preko te palače motiv izmjene prozorskog trokutnog timpana sa segmentom prešao je u Srednju i Sjevernu Italiju. Čist i već visokorenesansni ritam ove arhitektonske plastike, postignut pročišćenjem ploha i elemenata, ukazuje

već na viši stupanj zrelosti humanizma uopće.

Pored Rafaela ističe se u tom zapravo Bramanteovom krugu

BALDASSARE PERUZZI (1481. - 1536.) ,

slikar i arhitekt iz Siene, koji je 1503. došao u Rim i od tada bio saradnik Bramanteov, tako da je teško razgraničiti njihova djela, kao što je kasnije to teško učiniti i sa Rafaelom. Sačuvali su se i dva crteža za Farnesinu, kojima je vjerojatno bio cilj razraditi Rafaelov nacrt. Sa Antoniom da San Gallom naslijedio je 1520. Rafaela na gradnji Sv. Petra. Gradio je uz to mnoge palače u Rimu i izvan njega. Tako u Bologni nacrt za pal.Albergatti, kojeg je kasnije dovršio njegov učenik Serlio, te pal.Lambertini. Začudo, upravo za bolonješku crkvu S.Petronio, g.1521. je Peruzzi izradio 3 nacrta fasade: 2 renesansna i jedan gotički, što znači za renesansu jedan neshvatljivi historizam. To je jedinstven slučaj da se renesansni arhitekt prilagođuje unutrašnjoj gotičkoj arhitekturi. Naravno gotika se tu javlja u neobičnoj i kompromisnoj formi, u glavnom u dekorativnom smislu.

Zucker, 218
219

Mnoge rimske palače, koje se pripisuju Peruzziu, nastale su kao djelo njegovo radione. Tako pal.Linottá sa neobičnom postavom malog dvorišta i smjelim asimetrijama. Pripisuje se i Ant.da San Gallu. Pal.Ossoli ima dolje rustiku, a gore jednostavnu raščlanbu; pal.Lante pripisuje se i Sansovinu, dok pal.Altemps radi kasnog postanka samo u nacrtu može potjecati od Peruzzia. Ali najbolje Peruzzijevo profano djelo u Rimu je Pal.Massimi alle Colonne sa zakrivljenom linijom pročelja, koju je arhitekt ne samo vanredno riješio, nego i iskoristio. Samu plohu drži Peruzzi suzdržano s niskim profilima. Pred vrata postavlja trijem sa šest stupova, a prvi kat (piano nobile) naročito ističe od gornjih katova. U dvorištu nas iznenađuje bogatom inscenacijom i neočekivanim perspektivama.

220
Burckh., 214
223
Ang. 163
Zucker, 226

G.1527. vratio se Peruzzi u Sienu i gradio mnoge utvrde, vile i crkve u okolici, a i dekorativne radove na katedrali.

228
227

Važan je još njegov nacrt za dvorac Caprarola, kojeg ideja vjerojatno potječe od A. da San Galla, s kojim je mnogo sarađivao.

Obitelj da San Gallo, koja se u S.Maria delle Carceri u Pratu, i u S.M.di S.Biagio u Montepulcianu već u starijoj generaciji dovinula samostalnim razvojem do centralnog tipa Bramanteova, sa slijedećom već generacijom pripada krugu Bramanteovu. To je

ANTONIO DE SAN GALLO ml. (? - 1546.) ,

najveći arhitekt familije, a važio je za savremenike i kao najveći arhitekt svog doba, svakako znatniji od Rafaela i Peruzzia. Došao je u Bramanteovu radionu u času kad je ovaj započeo rad na Sv.Petru, te u prvom deceniju radi pod

Bramanteovim vodstvom. Njegovo prvo djelo je S.Maria di Loreto u Rimu na Trojanovom forumu. Na quattrocentističkom trupu diže se kasnije dograđena kupola. U samom Loretu sagradio je Santa Casa 1508., koju nije dovršio. A iz tog doba rada u Bramanteovu, Rafaelovu i Peruzzievu krugu potječe i nekoliko rimskih palača (Baldassini i dr.). Važan datum u njegovu radu je 1516., kad je imenovan uz Rafaela za šefa gradnje Sv.Petra.To
Zucker, 197 je uslijedilo izgleda na temelju memoranduma, u kome je analizirao greške počinjene u gradnji, a kad je Rafael umro postao je Antonio 1520. glavni arhitekt bazilike. Njegov drveni model pokazuje nam kako je njegovoj zamisli falio osjećaj za stil.

Njegovo remek djelo, koje ga izdiže među velike arhitekte, je pal.Farnese, za koju je Antonio pripremio nacrte 1518.-1520. Do smrti izradio je glavnu fasadu kao i pokrajne. Ali dekor pročelja (okviri prozora) ne potječu od samog Antonia,
Burckh. 205 dok je ogromni vijenac mnogo kasnije izradio Michelangelo.O-
Angeli,III.168 vaj je dovršio i drugi kat dvorišta, koje frapira svojom za-
Burckh. 211 tvorenom monumentalnošću. Južna strana bila je tek 1589.dovr-
Angeli, 169 šena od Giacoma della Porta.

Pal.Fernese je tipični primjer monumentalne rimske palače cinquecenta, koja nema više plošno djelovanje Cancellerie, ali u klasičnoj razradi ona još nije dostigla profinjenost jednog Sansovina, kao ni sjevernoitalskih palača uopće. Njeno monumentalno djelovanje i aksialni raspored tlorisu imao je ogroman značaj za kasniji razvoj arhitekture palača.

Osim svega toga sudjelovao je Antonio i na gradnjama u
Zucker, 182 Vatikanu, te mu se pripisuje zadnji kat dvorišta sv.Damasa, koji inače atribuiran Rafaelu. Dovršio je i gradnju Ville Madama. U crkvi S.Spirito in Sossia od 1538. dao je prvi poticaj Vignolinoj kasnijoj zamisli baroknog prototipa (Il Gesù).
215 Isto tako je vrlo važno i njegovo posljednje djelo, pal.Sacheti planiran aksialno kao i pal.Farnese. Izvjesne barokne
216 elemente već pokazuje Banco di S.Spirito.

GIROLAMO GENGA ,

je također svojim iluzionizmom pripremio put baroku.Ra-
229 dio je sa svojim sinom u Urbinu i Pesaru. Njegovo je glavno djelo Villa Imperiale kod Pesara, nedovršena u svojoj komplikovanoj kompoziciji.

GIULIO ROMANO ,

230 također je pripadnik tog Bramanteovog kruga, dapače njegov učenik. Autor nekoliko palača u Rimu, sudjelovao je i kod gradnje ville Madama. Ali glavno njegovo djelo također ulazi u krug kneževskih narudaba. Od 1525. on je u službi Gonzage u Mantovi, gdje kroz deset godina gradi Palazzo del Tè. U kvadratnom tlocrtu niz soba povezan je međusobno bez hodnika.Zgra-
231,232 da se na jedan sprat sa malim polusupratom sa toliko bogatom de-
233 koracijom plohe polukolumnama, da se opravdano mogu u tome zapaziti barokne tendence.

Zucker, 234 . Radi razvoja crkvenog pročelja važna je njegova crkva S.Benedetto al Polirone u Mantovi 1540. Dvospratna fasada povezana sa slabom volutom, ali gornji kat je pretvoren u jednu plastičnu arhitektonsku konstrukciju sasvim baroknog značaja.

Vidimo iz tog pregleda da je razvoj visokorenesansne arhitekture vezan za Rim isto onako čvrsto, kako je rana renesansa bila vezana za Firenzu. U ostalim područjima ipak se opaža stalno sazrijevanje oblika, sa ili bez rimskih utjecaja.

3. V i s o k o r e n e s a n s n a a r h i t e k t u r a T o s k a n e i E m i l i j e

U FIRENZI

Osjeća se najjače razraštavanje Bramanteova upliva prenijetog od Rafaela (pal.Pandolfini). Baccio d'Agnolo gradi palače starog tipa 15.vijeka sa većim ili manjim primjenama novih rimskih tekovina. Tako pal.Bartolini sa jako reljefnom fasadom, koja se dade izvesti iz pal.Pandolfini, sa izmjenom
Burckh.71,72 segmenta i trokutnog zabata iznad prozora. Ili Tadei, koja
Zucker, 244 je još sasvim quattrocentistička, ali jače profiliranje ipak ukazuje na 16.vijek. U Firenzi gradi ne samo Baccio, nego nakon njega i njegova četiri sina, osobito Giuliano i Domenico.

U Luki,

može se kao primjer renesansne palače navesti Pal.Pretorio sa klasično razvedenom fasadom u smislu zrele renesan-
250 se, dok od Baccia da Montelupa imamo zanimljiv pokušaj rješenja crkvenog pročelja u S.Paolini.

U Ferrari ,

je glavna arhitektonska individualnost Biagio Rossetti koji je u pal.dei Diamanti (poč.1492.) ostavio svoje monumentalno djelo. Mali balkon u "ljudskim" dimenzijama daje mjerilo i osjećaj monumentalnosti čitavom kubusu. Motiv kvadera dokinuo je staro raščlanjenje palače quattrocenta.

U BOLOGNI,

252 imamo od Formiginea pal.Fantuzzi iz prvih decenija 16. vijeka sa novom obradom fasade u blokovima, koja zahvaća i
253 polukolumne. Formigine je započeo 1520. i palaču Malvezzi-Campeggi; dovršio ju je njegov sin Giacomo tek 1549. Trijem u prizemlju je visokorenesansan u rimskom smislu riječi, dok je dekor ranorenesansni. Lokalni materijal pečene zemlje daje, međutim, bologneškom graditeljstvu specifičnu oznaku sitnog ukrasa kod nekih arhitekata, A.Morandi di Terribilia, na pr. Taj način dekora vodi izravno od 15.vijeka u barok.

4. Visokorenesansna arhitektura Venecije i Verone

U sjevernim gradovima prva polovina 16.vijeka nema osobito značajnih pojava u arhitekturi. Kako se Zucker izražava nalazimo uglavnom na anorgansku kompilaciju rimskih i firentinskih motiva. Snažnije varijante nalazimo tek u Padovi i Veroni.

U Padovi radi G.M.Falconetto, učenik Fra Giocondà, pal. Giustignani, Speroni, del Capitano. Ali daleko važnije je Verona, koja je dala u prvoj polovini 16.vijeka u velikog renesansnog arhitekta.

Zucker, 268 MICHELE SANMICHELI (1484.- 1559.)

Sanmicheli je učenik Bramantea, koji međutim više polazi od antiknih spomenika u Veroni, tako da ga možemo već nazvati klasicistom. Radio je sa da Sangallom u Rimu za Klementa VII. do 1520.,kad se konačno stabilizirao u Venetu, uglavnom kao fortifikacioni inženjer, u kom je svojstvu bio na Cipru, Krfu i u Dalmaciji. Prelaz od vojne arhitekture civilnoj arhitekturi tvore njegova gradska vrata,osobito ona u Veroni u obliku utvrđenih bastiona. "Porta Nuova" imaju kao glavni motiv rimski luk u grčkom okviru sa timpanom. Ali još klasičnija u svojoj ravnoteži i čistoći su Porta Stupa. Gradska vrata u Zadru (Karaman 47) potječu od njega samo ne-
269 izravno, vjerojatno od njegova sinovca Gian Girolama.

Ali tek u palačama možemo uočiti pravu vrijednost Sanmichelijevu. Prvo djelo u Veroni je pal.Canossa. Trijem sa 3 luka u prizemlju, zid u rustici do (uključivo) mezanina. Dvostruki pilastri zahvaćaju prvi sprat i omaj mali iznad njega. Općenito, dakle od antiknih i renesansnih elemenata Sanmicheli kombinuje svoj sistem fasade, varirajući slobodno odnose elemenata. Njegova snaga komponiranja osobito dolazi do izražaja na pal.Bevilaqua u Veroni, koji je nažalost nedovršen, tako da fasada djeluje danas kao neka kulisa. Motiv
263 triumfalnog luka izmjenjuje se sa prozorima. U prizemlju rustifikacija zahvaća i polukolumne. Uprkos bogatog dekora palača zadržava svoju monumentalnost uslijed naglašenih vertikala i horizontala. Zajedno sa ovim zgradama i posljednja djela Sanmichielijeva djelovala su mnogo na svu klasicističku
264 arhitekturu. Tako i pal.Pompei (1550.), nešto strožiji i je-
266 dnostavniji u kompoziciji fasade. U pilastrima pal.Malfatti imamo preteče Paladijevog "Velikog reda". U to posljednje doba sagradio je Sanmicheli (nakon pal.Corner-Mocenigo) i pal. Grimani, na kome možemo pratiti kako se prelaskom u Veneciju olakšava i razrješuje fasadni zid njegovih palača. Ali, protivno od Sansovina, on ne pretrpava pročelje sa dekorativnim elementima, cijela kompozicija ostaje jednostavna, bez koncesije venecijanskoj težnji za ornamentiranje.

Burckh.112,113 Od njegovih religioznih djela izdiže se do osobitog ar-

Zucker, 267 hitektonskog značenja kapela Pellegrini u S.Bernardino u Veroni. Bramanteovoj rotondi on dodaje mali atrij. Unutra se vraća triumfalni luk sa savinutim kolumnama, te tipično njegova stroga sistematizacija svihcelemenata pomoću naglašenih horizontala i vertikala. To je onaj isti klasični ili bolje klasicistički sistem, kojeg možemo, nakon i uz Michelangelovog, smatrati posljednjom tačkom u razvoju renesansne arhitekture Venecije.

Sasvim slično možemo reći i za arhitekturu njegova savremenika, koji ga je za jedan decenij nadživio

JACOPA SANSOVINA (1486.- 1570.) ,

270 poznatog kipara, također pripadnika Bramanteova kruga. Kao i Sanmicheli došao je iz Rima (1527.) i kao on prilagodio se specifičnim uslovima Venecije.

U prvom svom djelu, pal. Corner della ca Grande, očita je još veza sa Rimom i Veronom, osobito u rustici na donjem dijelu. No već sažimanje balkona u centru, dakle njegovo naglašavanje odaje mletački upliv, što proturječi kontinuiranoj liniji vijenca. Osim toga elementi prizemlja proturječe cijeloj mletačkoj arhitekturi.

271,273 Tek 1536.- 1548. započeo je Sansovino svoje životno djelo, koje sada dostojno stoji naprama Duždevoj palači zatvarajući s druge strane jedan od najljepših prostora na svijetu, Piazettu. To je Biblioteka Sv.Marka, koja u širinu od 21 osovine ponavlja jedan te isti motiv koji ipak ne umara. Bez sumnje, ona predstavlja vrhunac renesanse u iskorištavanju antiknih elemenata bez obzira na njihovu čistu arhitektonsku funkciju. U tom smislu može se u tome vidjeti posljednju stepenicu prema baroku, premda ne i barok sam. Sansovinovo rješenje bilo je sasvim u duhu vremena, dovoljno je pogledati Sanmicheliev pal.Bevilaqua u Veroni ili Michelangelov muzej na Kapitoliju u Rimu, koji je bez sumnje mnogo čišći. Ali aristokratska društvena narudžba i sama tradicija Venecija tražila je ovu hipertrofiju dekora, te je djelo imalo veliki upliv. Dugo nakon toga Scamozzi ga je imitirao u novim Prokurasijank.

272 Uz Biblioteku sagradio je Sansovino i Zecou u teškoj rustici, sa kojom je htio naglasiti njenu namjenu. S druge
273 strane, ispod zvonika sagradio je Loggettu, koja se može uzeti kao primjer dekorativnog arhitektonskog objekta, ali njena funkcija sastoji se upravo u tom upotpunjavanju jednog urbanističkog momenta na prelazu između Piazette u Piazzu Sv.Marka.

XVIII A istodobno, što pokazuje kako se Sansovino prilagođuje idejnosti narudžbe, gradi on Univerzitet u Padovi, od kojeg se sačuvalo bramanteskno dvorište sa dorskim i jonskim
274 redom i ravnom trabeacijom. Cijelo rješenje je klasično. Pal. del Municipio u istom gradu djeluje kao ne baš sretan kompromis sjevera i juga.

Wunder.116/3 . Na Duždevoj palači nastavlja se rad tek 1546.,ali bez značajnijih arhitektonskih momenata i to pod vodstvom A.Scarpagnina. Ostala 2 krila dvorišta nisu bila dovršena kako je to P.Lombardo bio zamislio. Scarpagnino je od 1527.- 1550.
153/6 dovršio i Scuola di S.Rocco. Ona je tipičan primjer kako venecijanska dekorativnost prelazi i na renesansnu arhitekturu, igra se i pretjeruje sve njene elemente, profile i t.d.

5. Visokorenesansna arhitektura Lombardije i Ligurije

U LOMBARDIJI

Gengaro: Rinascimento, 594 imamo u Bramantinu i Cristofanu Solari arhitekte prelaznog karaktera, što se vidi i na S.M.della Passione ovog posljednjeg. Radeći na Milanskoj katedrali on je nesumnjivo pokazivao težnju da lombardsku tradiciju razvije dalje u klasičnom smislu. Radi se naravno o nastavku Bramanteove tradicije, ali i izravnog djelovanja Leonardovih skica i teorija. Rafaelov upliv dolazi iz Mantove, preko Giulia Romana, koji je tu 1525. započeo Pal.del Te, a i pal.Ducale za Gonzagu. Njegovi su sljedbenici nastavili taj način i izvan Mantove. Ali nov polet ozmačava u Lombardiji:

601 PELLEGRINO TIBALDI (1527.-1596.) ,

iz Bologne. Nakon radova u Raveni radi u Paviji (1564.), a u Milanu od 1569. na crkvi S.Fedele, u strogoj shemi 16.vijeka. Među mnogobrojnim crkvama u palačama Milana i Lombardije ističe se svojom arhitektonskom strogošću Nadbiskupija milanska. Iste značajke pokazuje na Escorialu, kojeg dijelove 1586.- 1596. gradi u Španjolskoj.

LIGURIJA,

sa Genovom kao centrom javlja se u 16.vijeku sa vlastitim značajkama u arhitekturi. Suprotno Rimu, gdje je težište postavljeno na vanjsku pojavnost zgrade, Genova osjeća više unutrašnji prostor. Stilski-razvojno

GALEAZZO ALESSI (1512.- 1572.),

stoji u razini Sanmichelia i zadnjeg San Galla, dakle zadnje predbarokne generacije. Izgleda da je Alessi bio učenik Michelangela. Od 1542.- 1550. otprilike radi u Perugi,a tek sa dolaskom u Genovu počima njegov autonoman razvoj prema izrazito prostornom osjećanju arhitekture, što je i bila
Zucker, 275 osebina ove generacije.

276 Prvo njegovo veliko djelo je S.Maria in Carignano; cen-
277 tralna kupola diže se iznad grčkog križa. Tloris ukazuje na Sv.Petra. Sve je još uvijek u granicama visoke renesanse.

Njegove palače naprotiv, nalaze se već preko renesan-
279,278 ne granice, u baroku. Pal.Cambiaso i Sauli pokazuju njegovu

firentinsko-rimsku dispoziciju, ali i zanimljivu varijantu
širokog ulaza. Kako izgleda njegovo dvorište vidimo iz nacr-
Burckh. 238 ta porušenog pal.Sauli sa karakterističnim parom dorskih ko-
237 lumna. Dvorište je vrlo široko i mračno. Otprilike u isto do-
ba (1557.- 1560.) nastao je u Milanu sasvim sličan pal.Mari-
ni, sa teškom festonnom dekoracijom. Sasvim slobodnu komposi-
Zucker, 281 ciju pokazuje pal.Lercari-Parodi sa teškim blokovima u pri-
(1567.) zemlju, a sa otvorenim loggiama u prvom i drugom spratu. To
preplitanje zatvorenih i otvorenih prostora stvara dinamičko
oblikovanje prostornih elemenata, prilikom hodanja prospekti
se brzo izmjenjuju.

tb.XIX Kako je izvana izgledalo lice, takve genoveške palače
vidimo iz pal.Doria-Tursi od arhitekta Rocco da Lurago (1564.)
uvijek u tragu Alessieva stila.

Od Alessia sačuvane su dvije ville, Villa Cambiaso, poč.
282 1549., opet sa težnjom rastvaranja masa, ali kubus je ipak sa-
283 svim zatvoren, modelacija zidova stroga, sa istaknutim riza-
Geng. 606 litima na uglovima. Slično je i sa villom delle Peschiere.

Ali ta plastična pokrenutost genoveške, kao i veroneške
arhitekture ima zajednički izvor: Rim. A u Rimu treba u Mi-
chelangelu potražiti pokretača one sinteze prostornog i pla-
stičnog, koja je značajna za posljednju fazu renesanse.

6. M i c h e l a n g e l o v a   a r h i t e k t u r a

Vezan u skulpturi proporcijama ljudskog tijela, Michelangelo je u arhitekturi našao mogućnost da do kraja razvije svoju težnju k monumentalnosti. Zato arhitektonsko stvaranje i obuhvaća kraj njegova umjetničkog života, posljednja manifestaciju njegove umjetničke volje.

Ipak se on, kao univerzalni čovjek renesanse, već od početka s vremena na vrijeme navraćao na izvjesne arhitektonske zadatke. Izgleda da je prve utiske dobio od Giuliana da San Galla. Ali tek u Rimu on je osjetio veličinu klasične umjetnosti. Gubitak prvotnih nacrta za grob Julijev uzrokom je da mi ne možemo vidjeti kako se taj utisak odrazio na nj u prvom času. Nešto se može nazrijeti na svodu Sikstine u profilima, koji nesumnjivo potječu sa rimskih ruševina.

Ali kroz to vrijeme razvija se u Rimu pred Michelange-
lovim očima "velika maniera" Bramanteova. Albertijeva concinni-
tas, sklad svih dijelova međusobno, tu je potpuno ostvarena
u prostorima i na plohama njegova velika takmaca. Michelange-
lo je kasnije priznao veličinu Bramanteove arhitekture, ali
Gengaro, 482 sve njegovo arhitektonsko djelovanje pokazuje da je Bramantea
osjećao samo kao polaznu tačku nečeg drugog. Nacrt Julijeva
groba iz 1513. pokazuje nam početak tog prevladavanja Braman-
teova puritanizma.

Mackowsky, 280 Ali tek pročelje S.Lorenza stavilo je Michelangela pred
Gengaro, 489 zadatak čisto arhitektonske prirode. Osnov je šema trovratnog

slavoluka. Ali problem prelaza na zabat srednjeg dijela bio je i ovdje najteži problem, i on ga je skoro zabacio projektiravši dva jednaka sprata, odijeljena visokom atikom. Četiri para korintskih pilastra dijele svaki sprat po širini. Plastični ukras sažet je s arhitekturom, ali ipak podređen.

Nažalost to djelo nije bilo izvedeno, ali ono ipak već 1516. pokazuje fenomenalnu zrelost arhitekture visoke renesanse. Plastično oformljenje površine i tijela već tu se ispoljava kao osnovna oznaka Michelangelove arhitekture.

Gengaro, 490
Mackowsky, 282

A nakon toga interieur Medicejske kapele sa nesumnjivim oslonom na Bruneleschievu Sakristiju, ali dvospratna podjela zida oslanja se na sakristiju S. Spirito. Srednji dio zida ispunjen je lukom pod kojim su smješteni grobovi. Vertikala gornjeg svijetla ublažena je prozorima. Nervatura raščlambe označena je tamnom pietra di Fossato. Profili i diskretni ukras strogi su i suzdržani. Nažalost ravnoteža između plastike i arhitekture nije postignuta uslijed toga, što je kompleks ostao nedovršen. Prazne niše i ulazni prazni zid razbijaju onu jedinstvenu harmoniju koju je Michelangelo bio zamislio.

Burckh. 175
Mackowsky 282
A. E. Brinckmann, Baukunst des 17. u. 18. Jahrh. in den röm. Ländern, sl. 20

U tom istom sklopu radio je on od 1524.-1526. Biblioteku Laurenzianu, u gornjem katu klaustra. Glavni momenat sačinjava stubište, tipičan primjer Michelangelove arhitekture. Prostor je građen plastički sa zidovima, koji su shvaćeni plastično kao skulpture sa fingiranim prozorima, praznim nišama i dvostrukim kolumnama, koje ništa ne nose. Čak javljaju se po prvi put i bespotrebne trostruke stube, sa krivuljama, sasvim nepraktične. Ali pitanje je koliko je Michelangelo za to odgovoran, poznato je da se ustručavao dati Vasariu detaljnije upute kako dovršiti napušteni posao. Ipak 1558. nakon 25. g. poslao je iz Rima Amannatiu drveni model, te se osnova ipak može smatrati njegovom. Ali treba taj barokno i plastično izmodelirani prostor zamisliti u kontrastu sa smirenom i koloristički harmoničnom perspektivom, koja se otvara u samoj dvorani kad se pređu vrata. Lijep dug prostor ispunjen klupama i sasvim novom invencijom stropa, otvara se pred našim očima. Jedna vanredna arhitektonska cjelina proračunata je na samu svrhu, na iluminirane kodekse poredane po klupama.

Burckh. 60
Mackowsky 285
286

Ta stvaralačka arhitektura štimunga i invencije kao da je stajala u proturječju sa Bramanteovom klasikom i naučanjima Vitruvija, kojeg je fra Giocondo izdao 1511. Učenici Bramanteova kruga, što su manje nadarenosti imali, to su se čvršće zaklinjali na Vitruvija, kao Peruzzijev učenik Serlio. G. 1542. nastaje i Vitruvijanska akademija u Rimu.

I Michelangelo se također bavio studijem antike, gledao i mjerio stare uzore. Ali njegova se stvaralačka mašta nije mogla obuzdati ni teorijom ni praksom antike, ona je u istom času nadraštavala svoje uzore. Zato je sasvim logično da se on morao sukobiti, pri povratku u Rim, sa vitruvijanskim akademizmom.

Na čelu protivne stranke nalazio se Bramanteov učenik

i nasljednik Antonio da San Gallo ml.

Više inženjer i dobar konstrukter, nego li umjetnik, bio je Antonio poznat i uvažavan od Medicejskih papa kao graditelj utvrda. Gradeći za fir. tiranina Alessandra de Medici veliku utvrdu "fortezza del basso" izgleda da je povrijedio slobodoljubivu prirodu Michelangelovu. Pavao III. Farnese dao je Antoniu graditi 1534. nove rimske bedeme i na tom problemu došlo je do sukoba s Michelangelom. Kad je 1535. Michelangelo bio imenovan prvim papinim slikarom, kiparom i arhitektom, izgledalo je to više kao titula, nego li kao stvarno rukovodstvo vatikanskim poslovima. Ali Michelangelo, koji je već jednom u arhitekturi bio tučen od Bramantea, bio je vrlo osjetljiv, a ugled njegov strahovito porasao tokom vremena. Prilikom javne komisije na tom problemu vatikanskih utvrda došlo je 1545. do teškog sukoba, u kome je Michelangelo sa planovima u ruci pokazao griješke Antonijeve. Michelangelo je odsada vladao situacijom i izgradio bastion Belvedere. Mnogo kasnije izradio je (1560.) Michelangelo za Pija IV. jedna vrata na bedemu Rima t.zv. Porta Pia. Ona znače potpuno kidanje sa svakom tradicijom u stvari organizovanja arhitektonskih elemenata. Pilastri bez kapitela, u atici nalazimo luk, a u zabatu volute sa girlandom. Cjelina je apsolutno nova i slikovita, kao znak i primjer barokne umjetnosti, koja se rađa.

Mackowsky, 292

Ali za Paola III. zahvatio je Michelangelo i u gradnju obiteljske palače Farnese, i sukobio se i tu sa njenim arhitektom Ant. da San Gallom. Papa je improvizirao konkurs za glavni vijenac, a Michelangelov se papi najviše svidio i dobio nalog za izradu drvenog modela. Uzalud su protivnici ponovno izvlačili Vitruvija protiv "barbarskog" ukusa Michelangelova. Kad je u to Antonio i umro, Michelangelo je dobio zadatak da dovrši i cijelu zgradu. U dvorištu mogao je samo gornji kat oblikovati po svojoj volji. On je prekinuo San Gallov "sistem Koloseuma" i umjesto korintskog stupa stavio svežanj pilastara, koji se sasvim organski prilagođuju zidu. Nadprozornici su moćno izmodelirani u tipično njegovom stilu. Slikovitost i snažna plastičnost gornjeg kata odvaja ga od donjih i pokazuje kreativnost rođenog stvaraoca, koji jednom arhitektonskom problemu prilazi sa svojom vlastitom individualnom invencijom, bez obzira na bilo koja pravila. U svom stvaralačkom porivu planirao je on i spajanje palače mostom preko Tibra sa "Farnesinom", što nije bilo izvedeno.

Brinckmann, 8, 9, 10; Willich, tb. III; Moackowsky, 296

Ali isti Papa započeo je velike radove na Kapitoliju, koji su dali Michelangelu prilike za stvaranje jedinstvenog i najljepšeg urbanističkog prostora visoke renesanse. Sveti rimski brežuljak ležao je u ruševinama. Na antiknim i sredovječnim temeljima izgrađena je bila Senatorska palača kao kaštel, središte gradske uprave, ukrašen dvospratnom loggiom. Nikola V. podigao je pal. dei Conservatori na desnoj strani sa otvorenim trijemom. Lijeva strana trga na kome se prodavalo voće i povrće bilo je zatvoreno zidom iznad kojeg se dizala S. Maria in Ara Coeli. Michelangelo je dao 1536. tom relativno malom prostoru monumentalnost sa takvom sigurnošću arhitektonskog osjećanja da je niti recentna gromada Monumenta Vitoria Emanuelle II. nije mogla slomiti. Dominanta je Sena-

Brinckmann, 16; Angeli, 147, 8; Mackowsky, 298; 298

Brinckmann,16 toraka palača, a sa strane dvije simetrične zgrade, koje,koso postavljene, produbljuju perspektivu i produžuju prostor.
Angeli, 147 Sve je proračunato na svečani dojam. Pal.dei Conservatori i Kapit.muzej bez naglašenog centra djeluju kao kulise, a podređene su dominanti pal.dei Senatori. Držane su nisko i okrunjene visokim arhitravom, vijencem, balustradom i statuama, što sve zajedno čini više od trećine ukupne visine. Veliki red pilastara nosi tu tešku trabeaciju, dok srednji arhitrav nose iznutra postavljene jonske kolumne, tako da je cijela mreža strogo funkcionalna. Ali ta konstruktivna mreža samo je nosioc plastične cjeline, koja je upotpunjena vanrednim Michelangelovim detaljima, koje on rasiplje strogo odmjereno po površini stvarajući plastičnu cjelinu. Nažalost, radovi su bili prekinuti već 1538., tako da Michelangelo nije ni jedna od projektiranih zgrada dovršio. Giacomo del Duca je umetnuo ružni centralni prozor na pal.dei Conservatori, koje je kasnije preuzeo na suprotnoj zgradi Kapitolinskog muzeja Girolamo Rainaldi 1644. Ali 1546. nastavila se gradnja, te budu postavljene stube pred Pal.dei Senatori, ali bez baldachina, a na fasadi budu postavljeni ružni kvadratni prozori.
Gengaro, 497 Ali osnovna ideja pilastara i risalita, te zvonika je Michelangelova, kao i plastika prozora. Dinamika stubišta daje cijelom pročelju osobitu živost, a centar toga tvori jedina preostala brončana konjanička statua antike, Marka Aurelija, postavljena 1538. Na balustradi na vrhu rampe postavljene su antikne statue Dioskura. Cio kompleks, međutim, zamišljen je i planiran kao nerazdvojiva cjelina, možda prvi urbanistički kompleks nastao u glavi renesansnog arhitekta, uravnotežen u svim pojedinostima. Prostor je intiman, a opet monumentalan, velik po oblicima, koji ga formiraju akone i po razmjerima, koji su zapravo skromni.

Brinckmann,20 A drugo, još veće Michelangelovo djelo je dovršenje
Angeli,III.st. 148 bazilike Sv.Petra. Od smrti Rafaelove rukovodio je gradnjom kroz 25 god. Antonio da San Gallo (uz Peruzzia). Nastale su kroz to vrijeme grotte podizanjem poda za 3,20 m, uslijed
Mackowsky,302 čega su pokvareni razmjeri interieura. Nastalo je i mnoštvo planova i dragocjeni model. Kao nejasna i nelogična varijan-
304 ta Bramanteove monumentalne teme ispada ova San Gallova kon-
Burckh., 105 cepcija, u kojoj je dominanta kupole umanjena stupnjevanjem, a interieur je ostao razbijen na mnoštvo pokrajnih prostora, što je već Peruzzijev plan bio inicirao.

Michelangelo je to rasipanje prostora i arhitektonskih
Brinckmann,1,2 dijelova u pojedinosti oštro kritikovao i kad je 1547. preuzeo gradnju u 72.g. života, on je sažeo prostor još više nego li i sam Bramante. To se sažimanje u jedinstvenu prostornu cjelinu najbolje vidi uporedbom tlorisa. Sam je sebe smatrao samo nastavljačem velike zamisli svog starog neprijate-
Mackowsky,304 lja Bramantea. Geymülleru je uspjelo rekonstruirati tu monumentalnu zamisao Bramanteovu, na kojoj se jasno vidi dominanta središnjeg prostora i tijela kupole.

Ali nije se Michelangelo mogao sasvim prilagoditi Bramanteovoj vedroj i monumentalnoj jednostavnosti. Vratio se, naravno, centralnoj zamisli i pojačao je, dokinuvši pokrajne

prostore i skrativši krakove križa. Postrane tornjeve je do-
Angelli, 148 kinuo, tako da se i izvana cio kompleks sažeo i podredio
glavnoj dominanti. I pročelje Michelangelovo podredilo se
toj vertikali sa velikim redom kolumna i naglašenim strijem
u centru.

Ali kupola ostaje središte čitavog arhitektonskog ti-
Mackowsky,304 jela, smisao i cilj njegovog postupnog razraštavanja. Kod
Angeli, III. Bramantea težište je bilo postavljeno na tamburu, koji je
st.114 horizontalno naglašen sa prekrasnim visokim vijencem kolum-
na, dok se kupola diže sa stražnjeg zida. Sama lanterna pre-
uzima i ponavlja motiv tambura i kupole. Unutra je taj ku-
polni prostor bio snažno rasvijetljen odozgo lanternom, po-
strance kroz velike prozore postavljene u tamburu iza stupo-
va. Nijedno tijelo ili rebro nije narušavalo cjelovitost i
smirenu zaobljenost. Zvonici su bili potpuno podređeni silhu-
eti kupole, a služili su ne naglašavanju vertikale, nego obo-
gaćenju same silhuete i uravnoteženju naglašenih horizontala.

Kod Michelangela težište je postavljeno na kupolu, či-
ja linija izlazi iz tambura i diže se s vanrednim poletom u
vis, veže i podvrgava sebi čitavo arhitektonsko tijelo. Kre-
tanje prema gore naglašeno je ne samo parovima kolumna, ko-
Mackowsky,304 je raščlanjuju tambur, nego i rebrima same kupole. Michelan-
gelov tambur se ne može mjeriti sa Bramanteovim svečanim ni-
zom kolumna sa tim otvorenim trijemom, koji lebdi u oblaci-
ma, kao osnovni i dominirajući motiv. Kod Michelangela tam-
bur je sasvim podređen kupoli, koju nosi, on dakle vrši svo-
ju tradicionalnu funkciju u potpunosti. Ali zato cjelina Mi-
chelangelova daleko nadmašuje cjelinu Bramanteovu. Pokvare-
na, nažalost, kasnijim produženjem, Michelangelova bazilika
Angeli, 148 djeluje kao cjelina samo sa postranih i stražnjih strana. Če-
tiri pobočne kupole, koje je on bio planirao, nisu bile izve-
dene, a mnogi misle da bi one svojim orijentalnim karakterom
teško mogli obogatiti cio kompleks. Međutim, namjera je Mi-
chelangelova očito bila: pojačati sa njima monumentalno dje-
lovanje centralne kupole.

Dovršio je stari majstor kroz 17 godina teške borbe sa protivnicima i poduzetnicima 2 križna kraka i tambur, pojačavši četiri glavna pilona i zidove uopće. Sama izvedba bila je u detaljima mnogo kritikovana od savremenika, kao i od historičara umjetnosti. Ali samo apsolutna samovolja i umjetnička snaga Michelangelova mogla si je dopustiti slobode, koje se sudaraju sa svim pravilima Vitruvija i renes. arhitekture. Kao one školjke iznad prozora na Kapitoliju, tako i ovdje na atici neobično djeluju one niše, što alterniraju sa kvadratnim prozorima. Ali u tim i mnogim ostalim nepravilnostima (prozorima zbijenim između pilastara, na pr.) treba vidjeti nesigurnost novog stila, baroka, koji se još nije oformio.

Giacomo della Porta izveo je kupolu od 1588.- 1590. u rekordnom roku, tačno po majstorovu nacrtu, jedino statue iznad tambura nisu bile izvedene. Neki matematičari pokušali su naknadno riješiti ljepotu kupole i utvrdili su, navodno, da po proračunima kupola zadovoljava pod datim uslovi-

ma maksimum stabilnosti. Ukoliko je to tačno značilo bi da je Michelangelo instinktivno savršeno riješio jedan statički problem, slijedeći samo liniju svog stvaralačkog nagona. Dovoljno je uporediti njegovo djelo sa Bruneleschievom kupolom u Firenzi da se shvati savršena ravnoteža njegova djela. Niti jedan ugao ili prekinuta linija ne raskida obrise, a dovoljno je opaziti kakvom je vještinom majstor olakšao i plastički oživio međurebraste prostore, a ujedno pojačao težnju prema gore, da se utvrdi apsolutna njegova sigurnost arhitektonskog oblikovanja. Ali da je arhitektonsko oblikovanje ne samo oblikovanje prostora, nego istodobno i plastično oblikovanje stereometrijskih tijela - to je na ovom djelu Michelangelo još jednom s apsolutnom uvjerljivošću dokazao.

Sa apsolutnom suverenošću lebdi kupola Michelangelova iznad Rima, u srazmjerima i u oblicima najveći spomenik renesansne arhitekture.

7. Krug Michelangelov,

koji je nastavio barokna stremljenja majstorova, označavao je stvarno polagani razvoj prema novom stilu. Treba tu u prvom redu istaći jednog od najreprezentativnijih i najtipičnijih graditelja druge polovine 16. vijeka. To je

JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA (1807.- 1873.)

Od 1534. u Rimu, 1540. je tajnik Vitruvijanske akademije, a 1546. radi u Fontainebleau. Nakon toga počima u Rimu njegova intenzivna djelatnost. Gradeći villu Farnese u
Burckh. 259 Capraroli i modificirajući San Gallov plan sa okruglim unu-
Gengaro, 514 trašnjim dvorištem, on i izvana traži sasvim novu inscenaciju, koja je blizu baroku.

Vignola kao inicijator novog stila definira se osobi-
Brinckmann, 4 to u svojoj slavnoj crkvi Il Gesù u Rimu, od 1568.- 1573.
Gengaro, 515 Zadatak jezuita je bio: jedan veliki brod sa postranim kapelama. Vignola je statičku funkciju povjerio zidovima, koji dijele kapele. Velika kupola naglašava centralni prostor. Vignolin nacrt za pročelje nije bio izveden, ali je od velike važnosti za postanak baroknog rješenja tog teškog zadatka.

Porijeklo tog sistema treba potražiti na apsidama Sv.
Brinckmann, 26 Petra. Prvi stupanj imamo u S. Caterina dei Funari, sa nišama umjesto postranih portala i s peterostrukom raščlambom prizemlja. Kapiteli su povezani reljefom. Prema Willichu i Brinckmannu donji dio pripada Vignoli (1563.), gornji Giaco-
25 mu della Porta. Daljnju stepenicu čini Macherinova fasada S. Maria in Transpontina (1566.). Centar ima također 3 intervala korint. pilastara, koji se prenose i gore. U postranim intervalima su niše. Iznad snažnog prvoh arhitrava nalazi se pojačano podnožje, dok su postrane volute već punije i baroknije.

Brinckmann,27 . Vignolin nacrt za Gesù iz 1569. je daljnji razvoj tog tipa. Broj intervala se povećava, a tako i niša. Ali najznačajniji je razvoj centralnog intervala, umetanje portala u fingirani veći portal, kojeg se zabat spaja sa gornjim centralnim intervalom. Elementi se dakle koncentriraju i u baroknom smislu organiziraju oko osovine. Da ti elementi vode porijeklo od Michelangela nije potrebno ni napominjati.

Vignola je bio saradnik Michelangelov na bazilici Sv. Petra od 1571.,a radio je mnoštvo radova u gradu i van njega. Svoju teoriju arhitekture formulirao je u djelu "Regola delli cinque ordini di Architettura". Umro je u Španjolskoj.

GIACOMO DELLA PORTA (1540.- 1602.),

Angeli, 178 je Lombarđanin, koji je nakon genoveškog boravka 1565.- 1570. došao u Rim. Imao je sreću da nastavi gradnju Vignoline crkve Il Gesù. Na fasadi sažeo je della Porta još više prema centru,
Gengaro, 516 cijelu koncepciju. Ali najveća inovacija je u velikim volutama, koje se tu prvi put javljaju u baroknoj širini. Nakon što je, sa izvjesnim manjim izmjenama, dovršio Michelan-
Angeli, 148 gelovu kupolu Sv.Petra, dodavši joj nešto drukčiju lanternu, Giacomo della Porta izradio je cio niz crkava od S.Luigi dei Francesi do S.Giuseppe dei Falegnami. Radio je osim toga na dvorištu Sapienze, pal.Farnese, pal.Senatorio, pal.Maffei, pal.Chigi i dr. Radio je na sistematizaciji mnogih piazza i fontana i t.d.

Gengaro, 517 Treba još spomenuti Pira Ligoria iz Napulja, arheologa i konstruktora tolikih gradnja, od kojih i Casino Pia IV. U Vatikanu. Della Portu pak nastavlja Martino Longhi st., koji
Brinckmann,16 je u Rim stigao 1572. iz Lombardije. On dovršava pal.dei Con-
43 servatori i toranj pal.dei Senatori. Od profanih gradnja naj-
Gengaro, 518 veća mu je pal.Borghese sa zanimljivim rješenjem u dvorištu.

Jedan od najkasnijih renesansnih arhitekata rimskog 16. vijeka, koji već označava prelaz u barok, je Domenico Fontana (1513.- 1607.), veliki urbanista vladavine Siksta V, koji
Brinckmann, je sredio i stvorio toliko prospekata i ambienata sa obelisci-
tb.III ma, koje je vanredno znao postaviti kao akcente. Primjer nje-
Gengaro, 519 gove gradnje daje nam Loggia na S.Giov.in Laterano.

Sam Fontana prešao je kasnije u Napulj kao glavni arhitekt. Tu radi u 16.vijeku Mormando, na Siciliji Gagini i Andrea Calamech.

522 U TOSCANI.

veže Baccia d'Agnola sa Ammanatijem G.Ant.Dosio. Sam Bart.Ammanati radi u Rimu do 1555., kad bude od Vasaria pozvan u Firenzu, gdje je izradio dvorište pal.Pitti, sa rusti-
523 kom primjenjenom u geometrijskom smislu. U Rimu je Collegio
Brinckmann,5 Romano nužna mješavina klasicizma i baroka.

Veliki predstavnik zrelog manirizma u slikarstvu

GIORGIO VASARI (1511.- 1574.)

Gengaro, 524 pokazuje nam i u arhitekturi akademske crte svog manirizma. 1560. započeo je za Medicejce gradnju Uffizia. Bez obzira na nesimpatičnu i neinvencioznu primjenu klasičnih elemenata, Vasari je, podijelivši na dvoje cijelu zgradu, dobio ne samo funkcionalno rješenje i dobru rasvjetu, nego i lijepu inscenaciju, koja veže Pal.Vecchio sa rijekom.

Dok se arhitektura 16.vijeka u Srednjoj Italiji iscrpljuje u Firenzi sa teškim akademizmom Ammanatia i Vasaria, u Rimu prelazi sa Michelangelovim krugom u barok, na sjeveru doživljuje sa Palladijem i Scamozzijem logično produženje one linije, koju su Sanmicheli i Sansovino preuzeli: to je linija Bramanteova, koju je Palladio završio u još čišćem, ali i akademski hladnijem stilu.

8. Andrea Palladio (1508.- 1580.)

U svakom slučaju on je predstavnik one klasične humanističke struje Albertijeva stila, koja je, vezana prisno za antikne ruševine kao neposredni izvor svoje inspiracije, znala stvaralački da primjeni klasične elemente u novim kombinacijama i ostala pri tome strana baroku. Može se čak reći da Palladio predstavlja svojom akademskom čistoćom antitezu baroku. Ali ta akademska čistoća bila je ujedno tuđa stvaralačkoj umjetnosti Michelangela, koji je na svakom koraku narušavao svojom nezadrživom maštom sva pravila tradicije i vladajućeg ukusa. Kod Palladia nema tih genijalnih pobuna Michelangelovih, racionalno i hladno, ali uvijek na svoj vlastiti način kombinuje Palladio elemente, koje je utvrdio u svojim opetovanim rimskim studijama.

Školovao se zaista Palladio u Rimu na licu mjesta, a posjedovao je i zamjernu humanističku naobrazbu, koja je došla do izražaja u njegovoj knjizi o Arhitekturi. A došla je do izražaja i u prvom njegovom djelu, u t.zv. Bazilici u Vicenzi, u kojoj je on postojeće arhitektonsko tijelo opkolio plaštem, dobivši na taj način, uslijed dubokih otvora, jak kontrast svijetla i sjene. Veliki lukovi otvora poduprijeti su dvostrukim kolumnama, koje nose prekinute fragmente arhitrava. Nastaje jedna laka i prozračna konstrukcija dugog hodnika, koji opkoljava cijelu zgradu, u svakom slučaju kreacija sasvim nova u renesansnoj arhitekturi.

Kao zanimljiv pokušaj definitivnog stvaranja renesansnog kazališta je Teatro Olimpico u Vicenzi, po antiknom uzoru, sa stabilnom inscenacijom i sa tri duboke perspektive. Čitava scena izgrađena je neobično slikovito, sa teškom dekoracijom arhitektonskih i skulptorskih elemenata. Ona ukazuje na svu prezrelost renesanse, koju samo jedan snažan talenat još uvijek uspijeva da održi u ravnoteži.

A u tome se i sastoji klasicizam Palladijev : svoju de-

korativnu slikovitost on gradi na harmoničnoj konstruktivnoj bazi strogih geometrijskih tijela i prostora. Ima i u tom smislu iznimaka. Tako pal.Thiene u Vicenzi, koji je građen na vanredno strogoj planimetriji - dovoljno je pogledati tloris - ali u vanjskom plaštu kompozicije dekorativnih elemenata pokazuje sasvim neorgansko operiranje sa teškom rustikom i klasičnim pilastrima. Još proizvoljniju dekoraciju, čak sa ornamentom arabeska, susrećemo u pal.Porto Barbaran (1570.) u Vicenzi. Međutim, u svojim klasičnim palačama Palladio suprotstavlja čistoću klasičnog linearizma Sansovinoj slikovitosti. Tako u pal.Valmarana, sa ogromnim pilastrima, koji obuhvaćaju cijelo zidno platno sve do glavne trabeacije, iznad koje se u obliku antike diže još jedan kat. Ali sva Palladijeva sloboda u komponiranju dolazi do izražaja u glasovitom njegovom pal.Chiericati. Već iz strogo simetričnog tlorisa, koji je komponovan oko prednjeg salona i centralnog uskog atrija, vidi se kako je društvena narudžba potpuno dokinula svaku ekonomičnost prostora. Već i sama fasada pokazuje tu rasipnost. Ona se dolje sastoji od otvorenog trijema, a gore od dvije jonske loggie, tako da samo centralni salon gleda na prednju stranu. Dvorište je usko sa malim atrijem, iz koga se penju simetrične stube. Imamo, dakle, sasvim novu strukturalnu dispoziciju, koja je na pročelju sračunata opet na oštre kontraste svijetla i sjene.

Gengaro, 646

Brinckmann, 13 14

I Palladijeve vile, koje je on gradio u velikom broju po venecijanskoj terrafermi, pokazuju veliku njegovu invencioznost. Tako najpoznatija od njih Villa Rotonda iz 1552. kraj Vicenze, sa četiri pronahosa oslonjena na kvadratno tijelo u kome je inkorporirana centralna gradnja sa kupolom u sredini. Sve je sračunato na representativnost i pompu, što je neobično u toj intimnoj situaciji ljetnikovca. Ali to kao da je ležalo u zakonitosti visoke renesanse. Jasna aksialna organizacija prostora je u središtu Palladijeve pažnje i možemo u tome vidjeti antitezu plastičnoj arhitekturi Michelangela. U religioznoj arhitekturi Palladio je isto tako primjenio svoju strogu klasičnu kompoziciju čistih antiknih elemenata. Na nekoliko mletačkih crkava, u prvom redu na San Giorgio Maggiore, vidimo tipično njegovo rješenje pročelja sa dva velika zabata, koji su jedan iznad drugog ukomponirani. "Veliki red" Palladijev sa 4 ogromne polukolumne, koje nose glavni zabat su dominanta cijele kompozicije i daju joj onaj hladni dojam, koji karakterizira čitavu Palladijevu arhitekturu. Sam unutrašnji prostor, kratak radi diktirane površine, koja je stajala na raspolaganju odiše također klasičnom čistoćom kompozicije, koja daje dojam prozračnosti i bjeline. Kako izgleda taj palladijevski crkveni interieur vidimo na nedalekoj crkvi Il Redentore, sa jednom širokom lađom i postranim kapelama i sa zanimljivim prostorom, koji igra ulogu transepta sa polukružnim završecima i sa otvorenom apsidom otraga. Samo pročelje ove crkve opet je klasični primjer Palladijeve hladne i stroge kompozicije.

Gengaro, 647

648

. Tipičan primjer te klasicističke nefunkcionalnosti je Palladijev nacrt za Ponte di Rialto, sa pročeljem hrama na sredini mosta. Ali most je od A.da Ponte izveden vjerojatno ipak po drugoj zamisli samog Palladija.

Uprkos tog hladnog klasicističkog racionalizma ili,bolje, upravo radi njega, ne može se kod Palladija govoriti o eklekticizmu, kako se to često pokušavalo. Jasan i određen stil nesumnjivo je oznaka njegova stvaranja i nije neinteresantno da se u njegovoj arhitekturi očitovala ta klasična,možemo čak reći klasicistička reakcija neposredno prije ulaska u barok. U

VINCENZU SCAMOZZI (1556.- 1616.),

iz Vicenze ona je čak našla svog epigona na koga se mo-
Gengaro, 649 že s pravom primjeniti oznaka eklekticizma. On polazi od kla-
650 sične teorije (L'Idea dell'architettura Universale), od ideja Palladia, Serlia i Sansovina.

Izvjestan akademski eklekticizam je rezultat tih teorija, a dolazi do izražaja u palladijanskom S.Gaetanu u Padovi i u sansovianskim novim Procuraziama, u kojima je on naprosto preuzeo motiv Sansovinove Biblioteke, dodavši mu treći kat.

Ali to je ujedno posljednji izdisaj cinquecenta, koji je kako vidimo završio u ovom klasicističkom manirizmu.

S A D R Ž A J

Strana

Strana
